Ludwig van Beethoven.

Zweiter Band.

Ludwig van Beethoven

Leben und Schaffen

von

Adolf Bernhard Marx.

In zwei Theilen, mit Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke.

Zweiter Band.
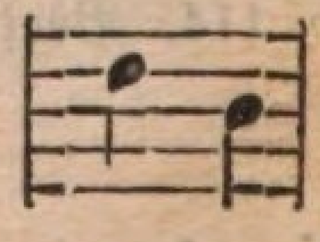
Berlin.
Verlag von Otto Janke.
1859.

Inhalt des zweiten Bandes.

Drittes Buch. 1818 bis 1826.

Druckfehler.

S. 24. des Notenbeispiels fehlt, nach dem ersten Takte dieser



Takt.

Nach dem Fall der Oper.

Nach dem Fall der Oper, 1805 und 1806, wie stand Beethoven da? —

Eine große Arbeit schien verloren mit der darauf verwandten Zeit, mit den daraus gehofften Vortheilen. Denn Beethoven war, wie die Mehrzahl der Künstler, mit seinem Lebensbedarf auf den Ertrag seiner Arbeit hingewiesen und hatte die Oper auf Tantième-Bedingung aufführen lassen, mithin nach ihrem Scheitern keinen oder geringen Gewinn aus ihr. Ein so bedeutender Ausfall in den Einkünften hat schon oft die Unternehmung neuer Arbeiten von Bedeutung gehemmt und zu reinem Erwerbsbetriebe genöthigt.

Was noch mehr: der Fall der Oper drohte, wie die Welt einmal ist, Erschütterung des hohen Ansehens, das Beethoven sich bereits erworben. Und dieses Ansehn, der Ruhm, das ist zwar nicht, wie die Menschen sich oft einbilden und falschen Künstlern ablauschen, Ziel und Lohn des ächten Künstlers, — sonst würd' er sich nach den Wünschen des Publikums umsehn und ihm diesen Preis abzugewinnen trachten. Ziel und Lohn findet der ächte Künstler nur in der Arbeit, im Kunstwerk selber; alles Andre, auch Ansehn und Ruhm, ist Nebensache. Aber die Anerkennung ist, das

wird Niemand verkennen, ein mächtiges Förderungsmittel auf der Laufbahn.
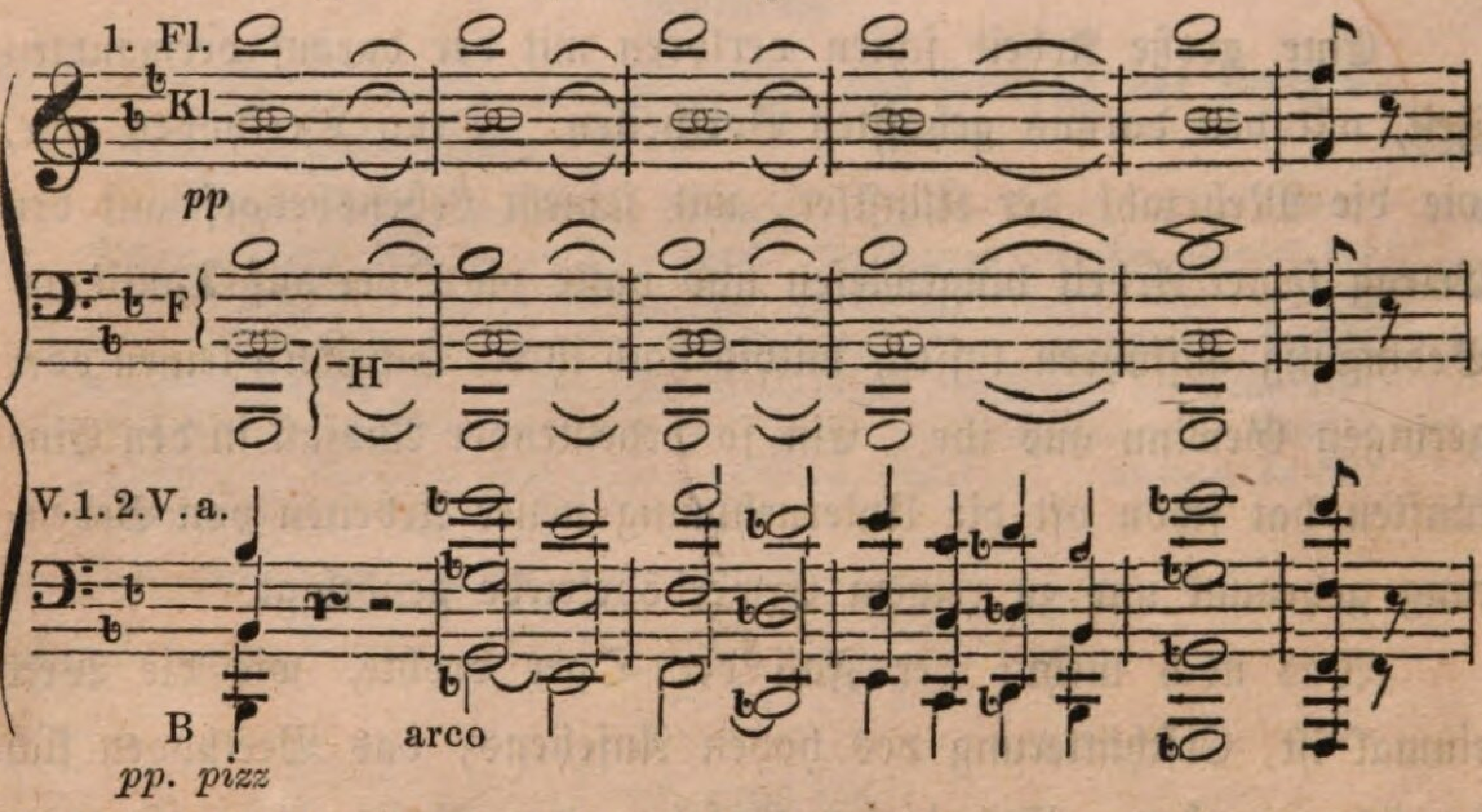
Beethoven hatte einen großen Umsturz seiner Aussichten erfahren. Sein Pfad hüllte sich in Dunkel, sein Geist stand wieder vor einem düstern Räthsel; konnte diese Musik, die er wahr und treu aus seinem treuen Gemüth und mit bewährter Kraft geschaffen, konnte sie unverstanden bleiben? — und wenn diese, warum nicht jede? — war ihm hier sein Ziel gesteckt? —

Er antwortete darauf, wie seiner Natur angemessen war, mit einem neuen Werke *), mit der vierten Symphonie:

Grande Sinfonie Nr. 4 in B, Op. 60,

die von seinem Gemüthszustande, von seinen Gedanken und Entschlüssen bündiges Zeugniß ablegt. Sie ist zu Ende des Jahres 1805 oder (wahrscheinlicher) innerhalb der ersten Hälfte des folgenden Jahres geschrieben.
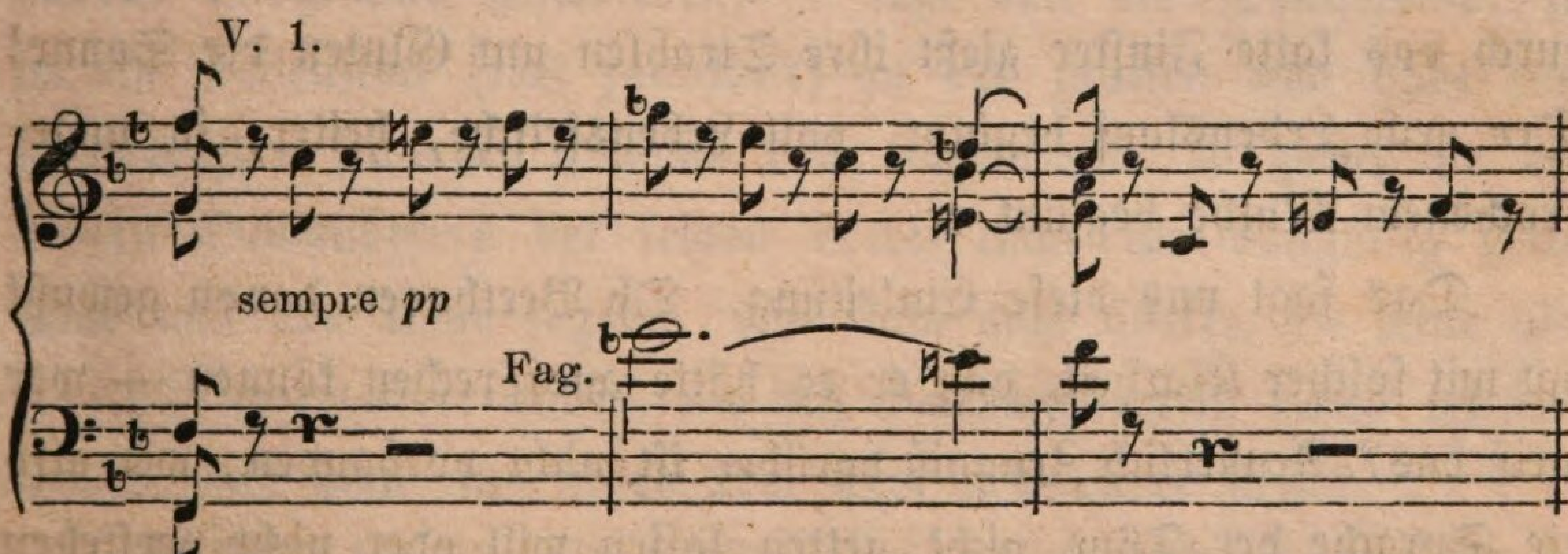
Ein Adagio leitet sie ein. Hier



tritt jenes Urphänomen der leise fortdröhnenden brütenden Tiefe, dessen schon Th. I. S. 174 gedacht worden und das man bisweilen versucht wäre, Beethoven's Urmotiv zu nennen, in

*) Erschienen ist im Jahr 1805, also vor der Bdur-Symphonie, noch das Sextuor für 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Op. 71, eine angenehme, sonst aber wenig bedeutende Musik, wahrscheinlich nebenbei, neben Leonore gearbeitet.

tiefster Bedeutung auf. Geheimnißreich hallt schon das leere B der Bläser, mit dem kurzen, dumpf anklopfenden Pizzicato der Saiten einen Augenblick lang gefestet; keine Oboen, überhaupt kein scharfes Instrument, — die warten noch, — nur hohlklingende Instrumente, in der Höhe nur eine Flöte, die B-Klarinetten auf ihrem mittlern, nicht vollklingenden c*), die Fagotte nicht in ihrer tiefsten Lage, da ihr Kontra-B rauhe Kraft hat, dagegen die tiefen B-Hörner mit ihren tiefsten Tönen, die keiner großen Kraft fähig sind und im Piano nicht immer ganz feststehenden und glatten Schall geben. Es ist ein Gespensterklang, der unbeweglich vor dir steht, wie ein Gespenst aus todten Augen dich anzublicken scheint. Dazu tritt nun, mit dem rieselnden Beiklang der Bogen dich anschauernd, das räthselhafte weitgedehnte Ges der Saiten-Instrumente; ihr Gang läßt in einen ungemessen tiefen, dunkeln Abgrund blicken. Im Dunkeln tappt leise, bang, verlassen eine einzelne Stimme fragend weiter und findet in der Höhe, findet in der Tiefe



nur Seufzer zur Antwort. Die Frage irrt umher, aus der Violin in die Flöte und zurück, die Flöte führt sie in die letzte Höhe und Alles sinkt wieder zurück in jenes öde B der Bläser und den hinabschleichenden Gang der Saiten. Doch diesmal findet das letzte lange Ges-B (Takt 5 des ersten Beispiels) nicht einmal seine Lösung nach der Dominante; es bleibt starr liegen und nach seinem Abbruch tritt die Frage, wie verirrt, in Fis dur wieder auf, verliert

*) In den B-Klarinetten ertönt c eine Stufe tiefer, als b.

sich wieder, unter wachsendem Antheil der Instrumente, in die Flöte, steigt weit ausgedehnt im Violoncell nieder, strebt mit einem Trugschluß nach G (g-h-d-f), nach Cdur, nach Dmoll sich zu wenden, wieder B — diesmal b-d-f — anzuklingen und sich an Dmoll, auf dessen Dominante A, festzuklammern. Vom Eintritte des G (g-h-d-f) führen Flöte, Oboe, beide Fagotte in vier Oktaven übereinander einen langsamen Tongang von H-H, c, cis, d-$\overset{b}{d}$, $\overset{gis}{e}$ (lauter Taktklängen) nach jener Dominante; die Schallmasse ist gewachsen — Alles scheint auf diesem A zu stocken und zu erlöschen, das nur noch in unterbrochnen Achteln der Geigen pulsirt.

Hier aber, ohne weitere Vorbereitung, als daß die letzten kurzberührten Töne der Geigen

a 𝄾 a 𝄾 a 𝄾

sich ein wenig verstärken, reißt das ganze Orchester, Trompeten, Paukendonner, alle Stimmen, die Geigen glänzend obenan, mit einem mächtigen Schrei sich empor,

„Die Nebel zerreißen!"

durch das kalte Finster gießt ihre Strahlen und Gluten die Sonne! Der neue Lebenslauf beginnt, voll Lebensfrische, heiter, in ungebrochenem Muthe beginnt er.

Das sagt uns diese Einleitung. Ob Beethoven davon gewußt hat mit solcher Klarheit, daß er es hätte aussprechen können — wer weiß das? Aeußerlich Zeugniß darüber ist nicht vorhanden; wer also die Sprache der Töne nicht gelten lassen will oder nicht verstehen kann, dem steht allerdings frei, auch uns Gehör zu versagen. Ja, er mag spotten: „Mit diesem Trank" der Einbildung im Leibe sähen wir

Helenen bald in jedem Weibe.

Wir müssen es ertragen; denn allerdings, ohne Einbildungskraft — will sagen: ohne die Kraft höhern Anschauens und Ueberschauens sieht man in Helena selber nichts als ein Weib, wie alle andern auch. Den Nicht-Verstehenden ist diese Einleitung eine Einleitung, wie andre auch; daß sie düster ist (soviel wird vielleicht geglaubt), das ist ein kluger — übrigens längst bekannter Kunst-

griff, durch den Kontrast das muntere Allegro zu heben; so hat es schon Haydn gemacht.

Ja wohl! Aber wo hat Beethoven dergleichen gethan? Seine Einleitungen in die erste, zweite, siebente Symphonie, in das Septuor, in die pathetische Sonate, in die Sonaten Op. 47, 111, — alle, alle führen geradezu in die Sache, in den ersten Satz, und wissen nichts von dem Spiel mit Kontrasten. Woher also diese Einleitung der B dur-Symphonie? — Man muß wagen zu behaupten: es sei Zufall oder eitel Kontrastenspiel, Beethoven habe nur blindlings oder spielig in die Töne gegriffen; oder man muß ihn seiner würdig zu fassen und nach psychologischen Gesetzen seine Räthselworte zu deuten trachten. Oder man kann auch, wie jener voreingenommene Zeuge, der auf alle Fragen: wie er heiße? ob er in Italien gewesen? non mi ricordo antwortete, kunstphilosophisch dabei bleiben: ich glaub' es nicht und hör' es nicht.

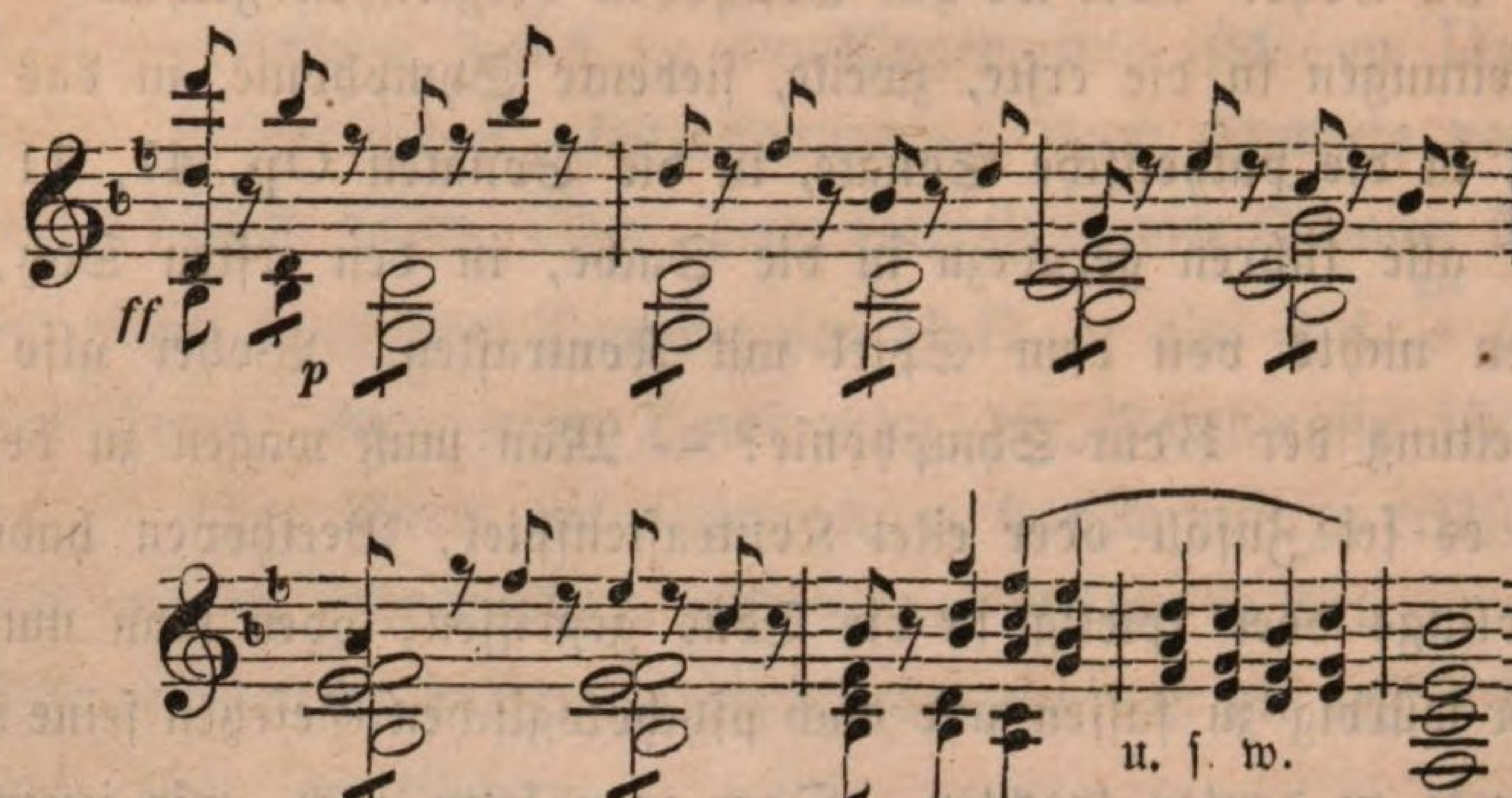
Oulibicheff, — man weiß endlich nicht mehr, warum er Beethovens Biographie geschrieben, — sagt von der Symphonie: sie sei ein Seitenstück (fait pendant) zu der zweiten und habe dem Komponisten sicherlich Haydns Lob eingebracht, so gewiß sie den neuern Bewunderern der letzten Werke nicht für vollgültig gelte. Was will das Alles sagen? Wie kann man Werke, die keine Berührung miteinander haben, als den Gattungsbegriff, damit erklären wollen, daß man eins neben oder über das andre stellt?

Er findet indeß in dieser Allgemeinheit keine Befriedigung. Durch eine flüchtige Aeußerung Schindlers verleitet, hält er für möglich, daß die Liebe zu Giulietta Guicciardi (damals wahrscheinlich schon Gräfin Gallenberg), irgend eine günstige Antwort auf seine Th. I. S. 148 mitgetheilten Briefe dem Tondichter die Idee einer Symphonie „in der sanften Tonart B dur" und alle Motive (tous les motifs) dazu gegeben habe. Jene Einleitung: eine Einleitung zu einem Liebesgesang!

Kehren wir zur Symphonie zurück.

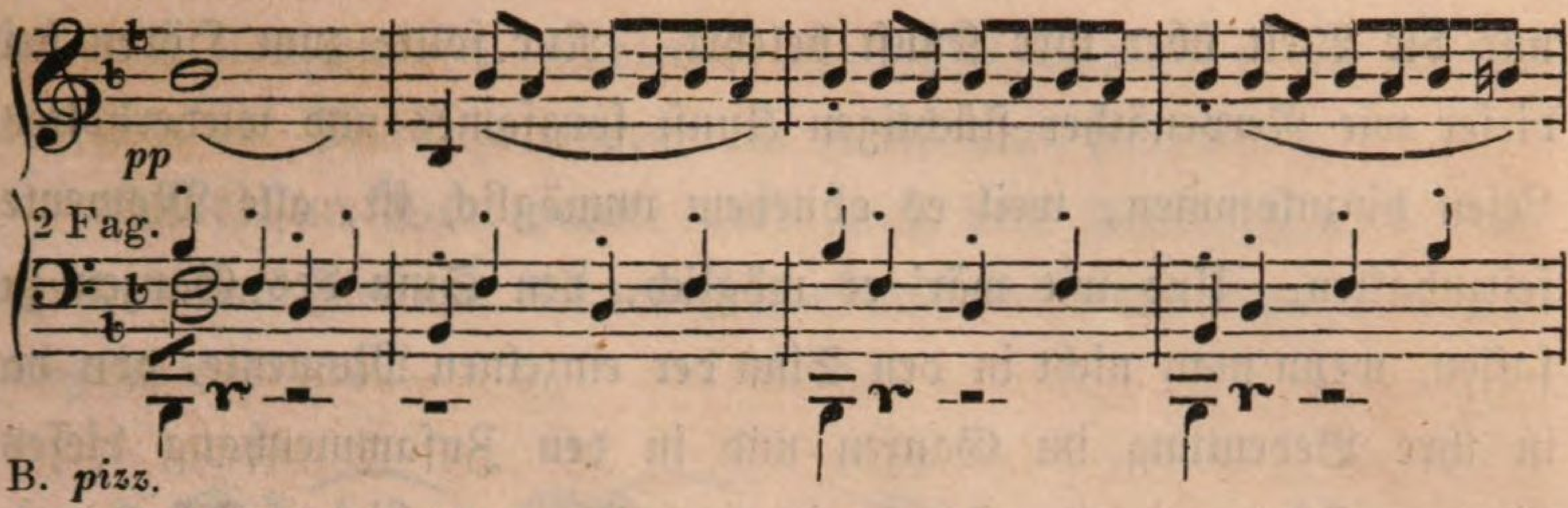
Mit Macht tritt aus aller Verdüsterung der erste Satz hervor

und giebt Antwort auf jene scheuen Fragen; es ist, musikalisch zu reden, dasselbe Motiv,

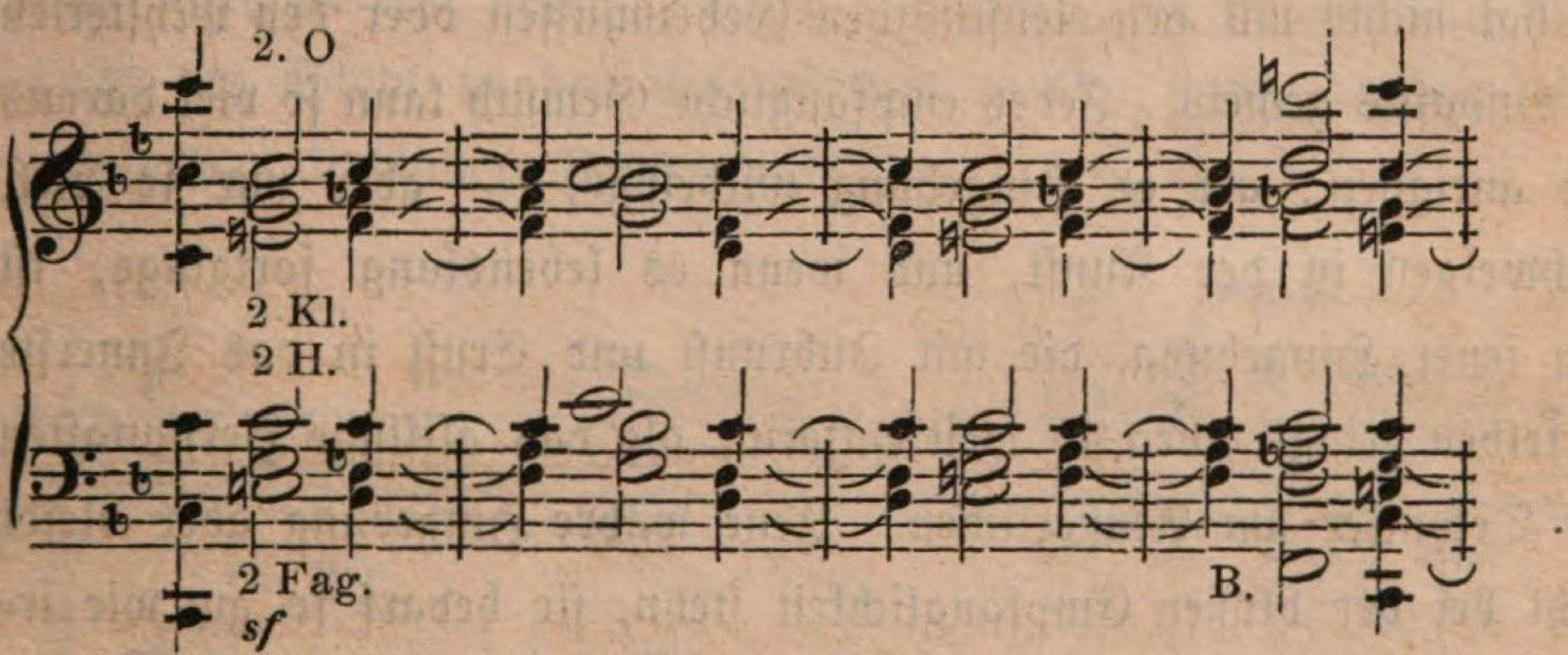


von der Violin zum Satz ausgebildet, vom schmeichelnden Nachsatz der Bläser bewillkommnet und zur kräftigsten Wiederholung geleitet; die Geigen mit allen Bläsern haben die Hauptmelodie, von den gleich-rhythmischen Rufen des Blechs bestärkt, auch im Nachsatze strömen alle Bläser mit Ausnahme des Blechs und alle Saiten zusammen und fließen in Sexten und Oktaven $\overset{g}{b}$ $\overset{f}{a}$ $\overset{es}{g}$ u. s. w. in sanftem Lauf abwärts, während einzig die zweite Violin die füllende Tonreihe d c b u. s. w. in Achteln einmischt. Frisches, rühriges Dasein überall, die Quellen und Brunnen des Lebens sind alle geöffnet, — von jener zarten Leidenschaft, die einst die Cismoll-Sonate hervorgerufen, die damals, zur Zeit der Bdur-Symphonie oder später Beethoven jene beklommenen Worte abgelockt: „Nur Liebe, — ja nur sie vermag dir ein glückliches Leben zu geben! O Gott — laß mich sie — jene endlich finden, die mich in Tugend bestärkt — die erlaubt mein ist," von Allem der Art keine Spur. Man frage nur stets die Noten! sie geben ehrlich Bescheid. Aber man muß auch ehrlich fragen, ohne vorgefaßte Meinung; und man muß fragen und hören verstehen.

Geantwortet ist auf jene bangen Fragen, und nun steigert sich an der Antwort selbst



das Gefühl der Rüstigkeit und Rührigkeit. Aber es ist bei aller Munterkeit und Freudigkeit ein bis zum Schmerzlichen angestrengtes Ringen, das bis zum Aufschrei (S. 12 Takt 1 — 4 der Partitur) spannt und nun erst den Hauptsatz in voller Kraft in den Bässen feststellt, in den wehenden Geigen zu den Prachtakkorden der Bläser und dem Donner der Pauken vollendet und mit kurzer Wendung nach C dur und auf C, die Dominante von F dur, wendet. Noch kostet es Kampf, — es ist hier ein Nachklang aus dem stöhnenden Ringen der Eroica zu spüren, —



(noch drei Takte) sich hier festzuhalten.

Dies ist der Hauptsatz bis zum Eintritte des Seitensatzes.

Und darin hat der vortreffliche Biograph Beethovens das Entzücken der Liebe beim Empfang günstiger Antwort vernommen!

Es kommt nichts darauf an, was Oulibicheff gehört oder sich vorgestellt hat; auch müssen nun einmal die Musiker ..... warum müssen sie? — genug, sie müssen sich gefallen lassen, daß jeder Dilettant, der ein wenig Klavier spielt und die Konzertsäle besucht, sie
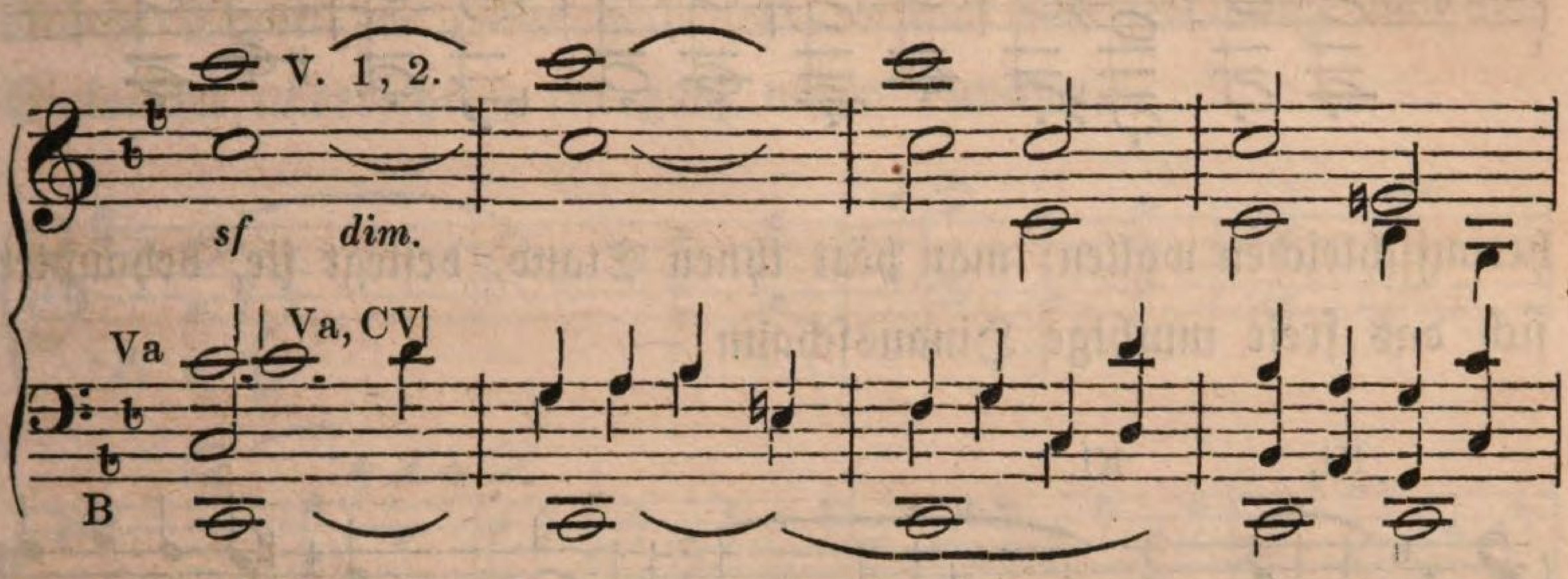
und die Welt über ihre Kunst belehrt. Nur sollte zum Hören bei dieser wie Nervenäther flüchtigen Kunst sorgsames und wiederholtes Lesen hinzukommen, weil es ohnedem unmöglich ist, alle Momente festzuhalten. Und wie wär' es möglich, den Sinn des Ganzen zu fassen, wenn man nicht in den Sinn der einzelnen Momente, von da in ihre Bedeutung im Ganzen und in den Zusammenhang dieses Ganzen sich vertieft? Jeder einzelne Moment, jeder Schall und jeder Klang, jedes rhythmische und jedes Tonverhältniß, jeder Akkord und jedes Motiv hat seine eigne Bedeutung, eben so und noch viel mehr jede Melodie und jeder Satz; diese Bedeutung der Momente wird näher bestimmt durch den Zusammenhang, der den Sinn des Einzelnen sogar einigermaßen ändern kann, indem er ihn in den Sinn des Ganzen aufgehn läßt.

Dies alles ist nicht etwa, wie man sich bisweilen hat einbilden wollen, eine Art Geheimsprache und Geheimschrift, die Kunst ist nicht etwa nur für eine kleine Zahl „in das Heiligthum Eingeweihter", sie hat nichts mit den eleusinischen Geheimnissen oder den Mysterien zu Bubastis gemein. Jedes empfängliche Gemüth kann so viel daraus sich aneignen, als es Hingebung mitbringt, — aber nur so viel. Schwelgen in der Kunst, und wenn es lebenslang fortginge, ist von jener Hingebung, die mit Inbrunst und Ernst in das Innerste derselben dringt, eben so weit entfernt, als das altkluge Herumtasten der Techniker am Aeußerlichen. Jene wahre Hingebung aber bleibt nicht bei der bloßen Empfänglichkeit stehn, sie bedarf so gut wie irgend ein Ausleger dichterischer oder andrer Werke der ernstlichsten Verständigung über das Einzelne und Ganze, wenn sie sich befriedigen und Andre fördern will.

Bequemer als dieses durchdringende Studium ist allerdings auf der einen Seite das schöngeistige Herumspielen um die Kunstwerke mit exquisiten Worten und willkürlichen Bildern, das leider auch den der Erkenntniß Beethovens weit näher als Oulibicheff stehenden und durch sorgsame Arbeit verdienten Lenz von tieferer Forschung abgelockt hat, auf der andern Seite die kurz abfertigende Ver-
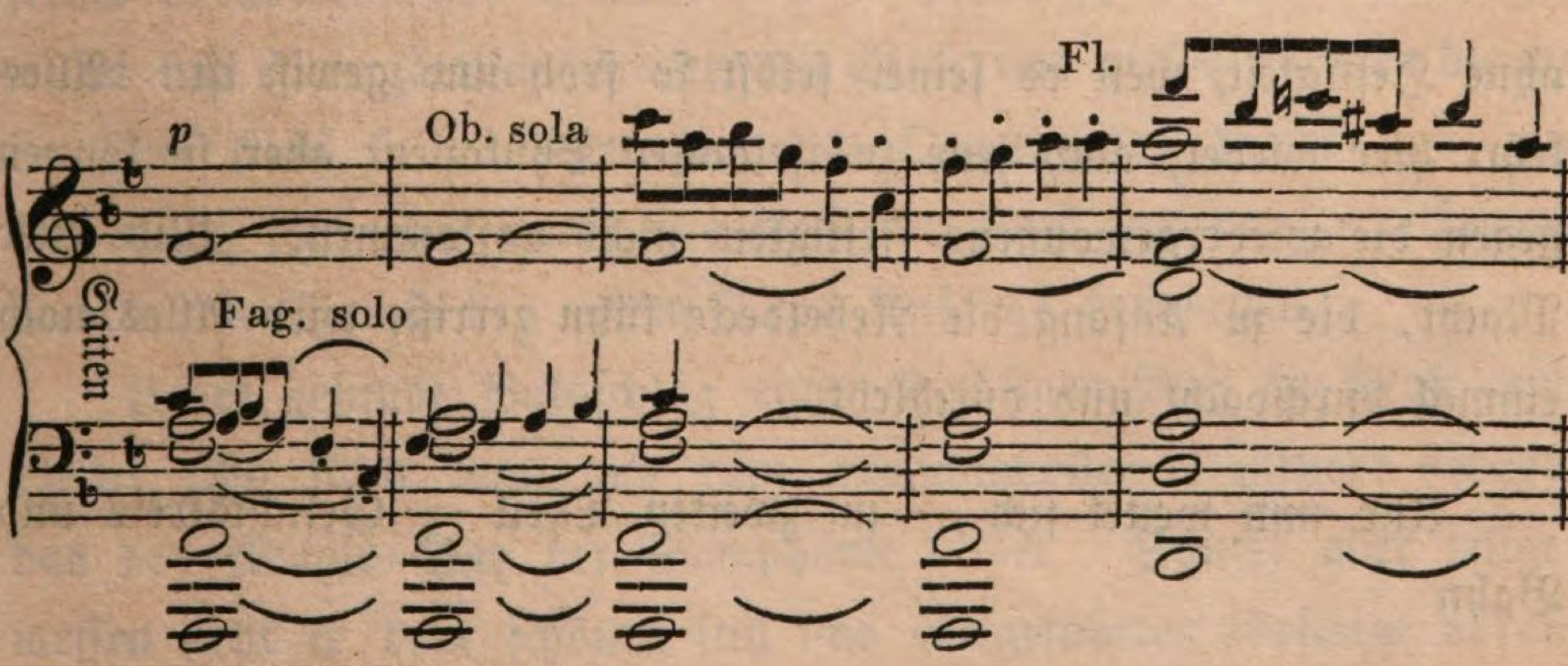
sicherung stockschnupfen-nüchterner Kunstphilosophen: es sei überall nichts in der Musik zu finden, als Form und Stimmung.

Auf diesem Wendepunkte wird nach dem Seitensatz, — nach irgend einem Ziel des Ringens, sei's auch nicht das letzte, — erst ausgeschaut; das —

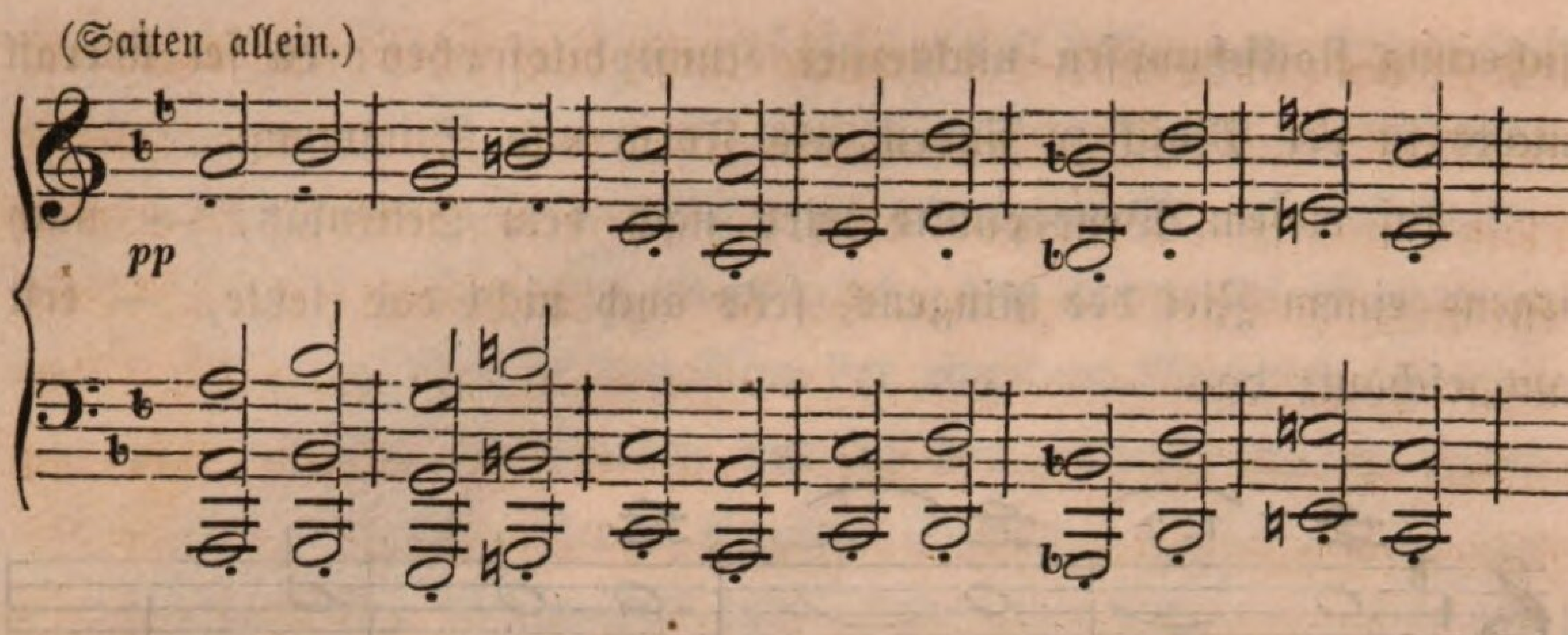


ist noch nicht der rechte.
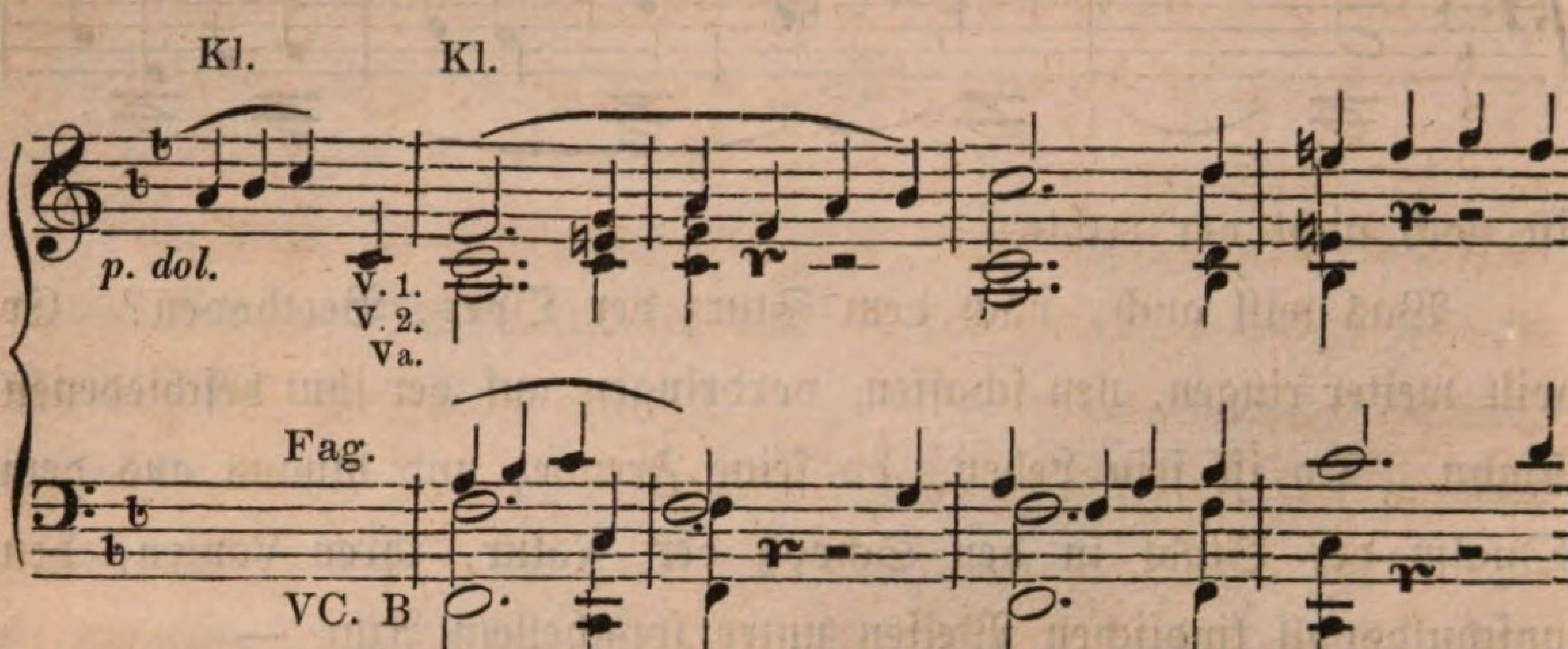
Was will auch, nach dem Sturz der Oper, Beethoven? Er will weiter ringen, neu schaffen, vordringen auf der ihm beschiedenen Bahn. Da ist sein Leben, da seine Freude, und hinaus aus dem Qualm der Stadt in den Schooß der Natur, ihren Lauten, den unschuldsvoll kindlichen Weisen unter sonnhellem Azur —



sich retten, wo die Seele, leichtbeschwingt wie die Lerche hoch oben im Aether, gesund sich badet: das ist ewig frisches Labsal dem Naturkinde! Da ist Ruhe nach hartem Ringen nnd Kräftigung zu neuem. Und wenn auch noch einmal, schon gemildert, trübere Erinnerungen
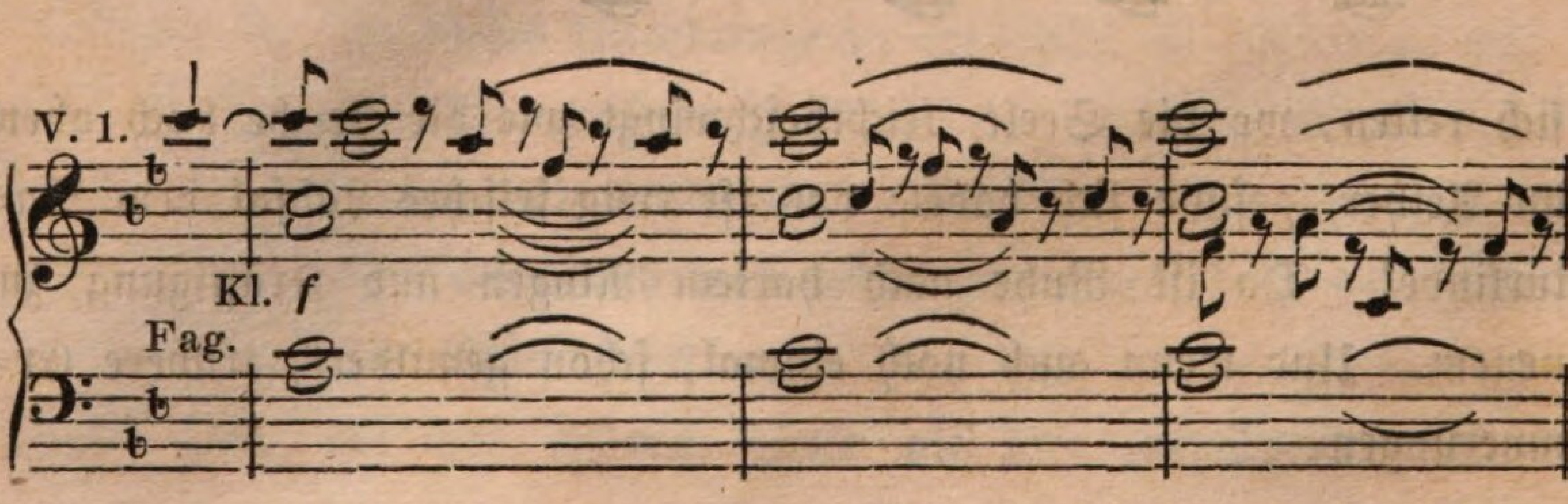


heraufschleichen wollen: man hält ihnen Stand, besiegt sie, behauptet sich das freie muthige Hinausschaun —
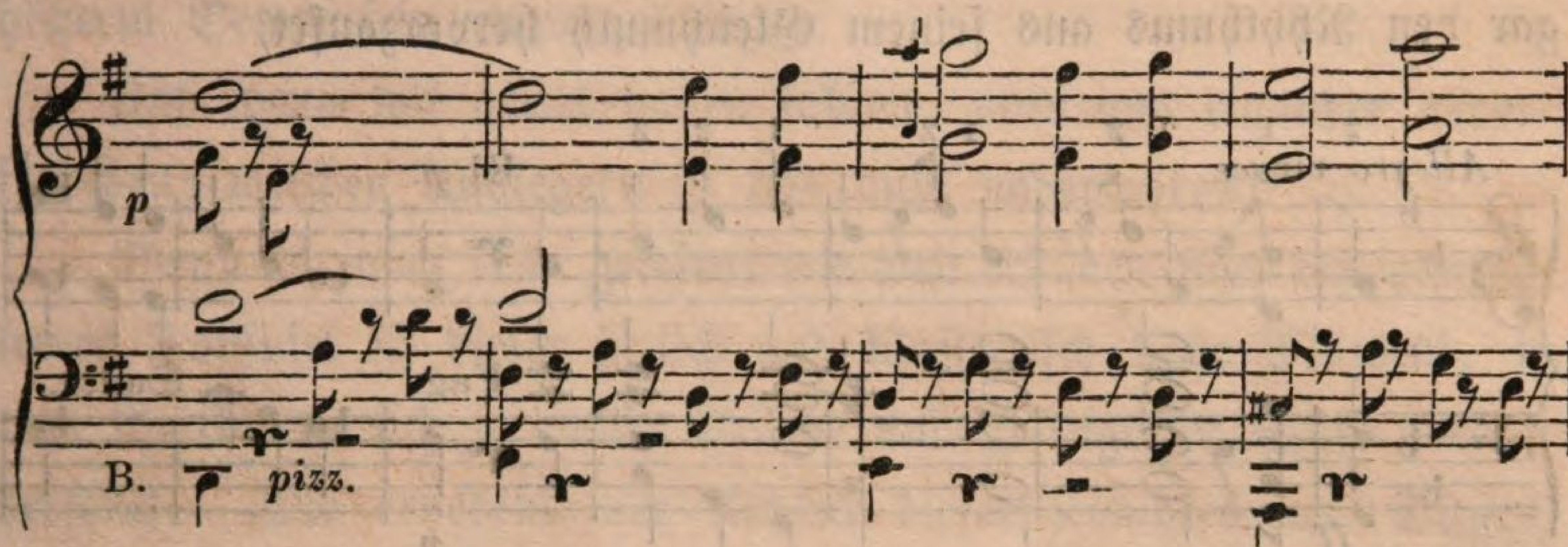


ohne Heftigkeit, weil es seiner selbst so froh und gewiß ist. Alles kehrt hier wieder, auch jene zweifelvollen Synkopen; aber sie können gegen die wiedergewonnene Festigkeit nicht aufkommen. Mit jener Macht, die zu Anfang die Nebeldecke kühn zerriß, wird Alles noch einmal durchdacht und durchlebt.

Und nun weitet sich — im zweiten Theil — Gesichtskreis und Bahn
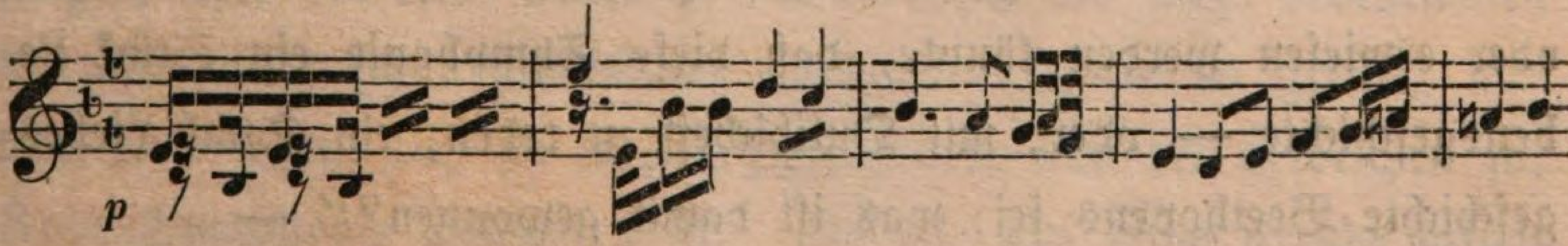


dem verjüngten Wandrer, der hinauszieht, dem frischen Morgenwehn (die Bläser mit den Oboen in ihrer scharfen feinen Höhe) des neuen Tags entgegen. Das wird Alles so heiter, so launig! Scherz und kühnstrebende Vorsätze mischen sich um die leichtsinnige Heiterkeit der Flöte im D dur, — immer derselbe Gedanke. Wenn nun gar das ältliche Fagott der Flöte nacheifert, ersinnt sich die Geige mit dem Violoncell unversehens ein ganz neues Liedchen,



das sich gleich Flöte, Klarinette, Fagott neben dem Wanderschritt von Geige und Violoncell gefallen lassen, — wer weiß, welche liebliche Vorstellungen da herumweben! die Welt ist ja so schön und freudenvoll! Wer denkt noch der Trübung? — selbst der fern und fremd vorüberrollende Donner (die B-Pauke zu fis-ais-cis-e) gewinnt nur einen zärtlich fürbittenden Blick, und dieses zuckende bleiche Leuchten (auf f der lederngenannte Orgelpunkt) findet uns nur (Theil 3) froh und stark, wie froh und stark aus den zerreißenden Nebeln die Sonne des neuen Tags Anfangs hervortrat.
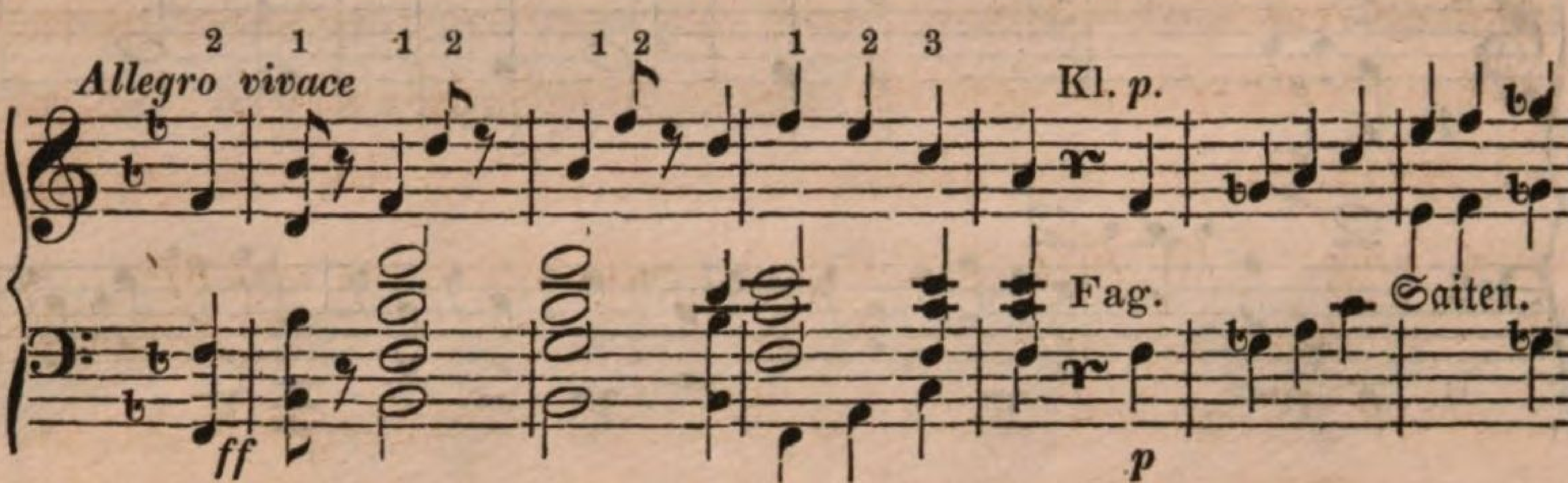
Jener gesunde Pulsschlag einer Selbstgewißheit in Kraft und Beruf, ihn fühlt man aus dem andachtsvollen Dankliede heraus, das den Adagio-Satz der Symphonie bildet. Sanft, aber festgemessen geht er dem schönen still und edelgeführten Gesange voran,



und geleitet ihn und behauptet stolz, mit Trompeten und Pauken, alle Stimmen des Instrumentenchors heranrufend, sein Recht. —

Die Schönheit des Gesangs ist oft von den Liebhabern, die Durchführung des Motivs von den Kennern gepriesen worden, beides mit vollem Recht. Man soll sich nur nicht, wie Oulibicheff, mit Seitenblicken auf die Adagio's in Mozart's G- und C-Symphonien zerstreuen, sondern hübsch bei der Sache bleiben und den Zusammenhang des Adagio mit dem Inhalt der übrigen Sätze ergründen.

In der Menuett wechseln noch wunderlich Uebermuth, der sogar den Rhythmus aus seinem Gleichmuth hervorzauset,



mit dunklern Nachgedanken sich mischend. Ruhiger, glatter zeigt sich die Lebensfahrt im Trio, das eine gewisse geistige Verwandtschaft mit jenem zweiten Versuche des Seitensatzes im ersten Satze zeigt, der sinnig nur im dritten, nicht im zweiten Theil wiedererklungen.

Das Finale ist frisches Leben, wie es Beethoven noch auf lange beschieden war, aber nicht frei von jener, einen Augenblick lang fast bis zur Verwilderung aufgereizten herben Kraft, die Folge — zugleich Frucht und Strafe — strenger Prüfung und schweren unbeugsamen Ringens ist. Hart Werk läßt Schwielen in der Hand, die der Weichling scheut. Goethe dagegen hielt es für sein höchstes Lob, als ein Fremder fragte: „Wer ist dieser? Man sieht ihm an, daß er viel an sich gearbeitet.“

„Wenn also nun (kann man fragen) wirklich erwiesen wär' — oder erwiesen werden könnte, daß diese Symphonie ein Stück Lebensgeschichte — oder, mit Oulibicheff zu reden, ein Stück Liebesgeschichte Beethovens sei: was ist damit gewonnen?“ —

Viel! — selbst dann, antworten wir getrost, wenn wir Ausleger beiderseits geirrt haben sollten. Selbst mit dem Irrthum

ständen wir noch immer Beethoven nahe, der so oft, nach seinem und der Freunde Zeugniß, bestimmtern Vorstellungen in seiner Musik hat Ausdruck geben wollen. Viel! — denn wir stehn allen großen Künstlern zur Seite, die nimmermehr ihr Lebenswerk für schwankende Spielhaftigkeit erachtet, sondern in ihren höchsten Momenten ganz Bestimmtes gewollt und verkündet haben. Viel! — denn wir geben in unserm Streben Zeugniß von dem Urtriebe des Geistes, zu höherm Bewußtsein emporzudringen.

Und wenn wir geirrt haben sollten, oder uns einander widersprochen: welchen Auslegern ist das nicht widerfahren?
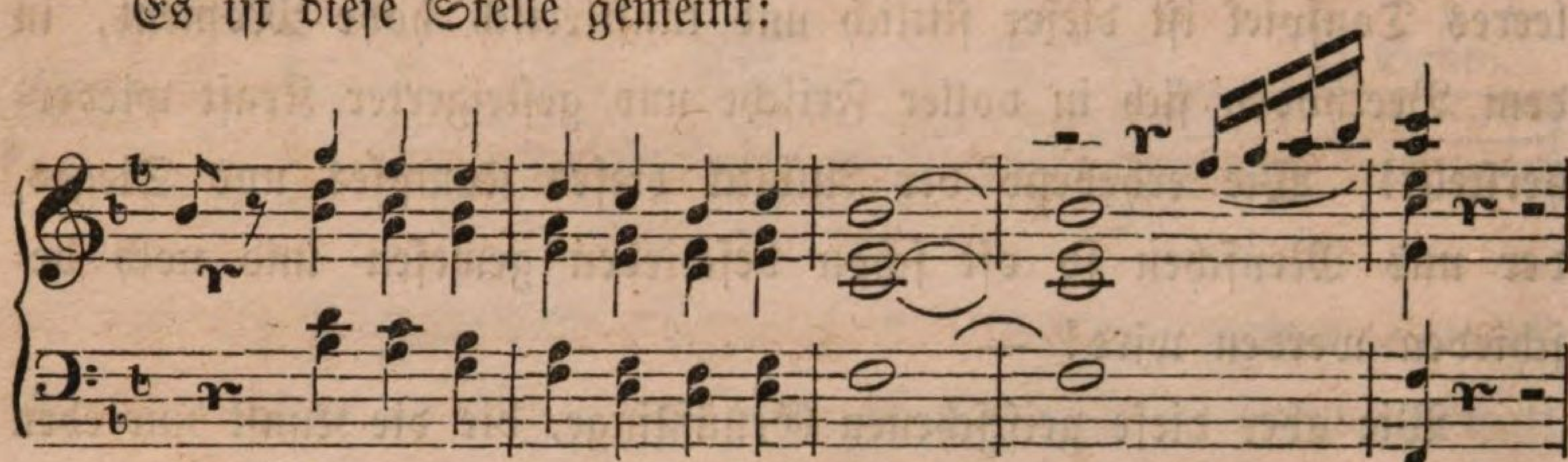
Wenn wir aber recht gelesen: wie weit erhaben über bedeutungsleeres Tonspiel ist dieser sittlich und künstlerisch hohe Moment, in dem Beethoven sich in voller Frische und gesteigerter Kraft wiederherstellt! Wie erhebend der Anblick dieses Kampfes und Sieges, der uns Menschen so oft schon beschieden gewesen und noch beschieden werden wird! —

Wie aber diese geistscheuen Genüßlinge, die die Kunst nur eben wie Sorbet hineinschlürfen, dabei noch die aristokratischen Airs annehmen, Alles zu verstehn, wenn sie irgendwo aus den übelduftenden Theriakbüchsen der alten Sinnlichkeitstheorie eine Dosis erstanden haben: das kann man wieder an unserm Biographen beobachten. Er hat also gefunden, daß die Bdur-Symphonie fait pendant (S. 5) zu der Ddur-Symphonie. Das müßte ihn zufrieden stellen; denn die Ddur-Symphonie gehört ja der Fetis-Oulibicheff'schen ersten Manier an, in der man mit Beethoven unbedingt zufrieden sein konnte. Dem ist aber nicht so. Bdur ist von Ddur unterschieden; denn im Bdur hat die Chimära (nämlich das Unterfangen, über die reine Musik zu der — sagen wir kurz: bedeutsamen fortzuschreiten) schon ihre Klaue eingesetzt (apposé sa griffe), und man wird sehen, daß sie in den zwei Jahren von der heroischen zur Bdur-Symphonie gewachsen ist. Um wie viel reine Freude bringt Geistesscheu und kennerische Eitelkeit!

Nun also die Klaue. „Wir können — belehrt uns Oulibicheff

— annehmen, daß von allen harmonischen Nothwendigkeiten, die durch das Ohr am gebieterischsten gefodert, eine von Allen, die komponiren, singen oder ein Instrument spielen, sie mögen Musik verstehen oder nicht, allgemein und unabänderlich (denn sie beruht auf dem Instinkt) beobachtete Regel die ist, — nun kommt die Maus!*) — daß Vorhalte aufgelöst werden, sie mögen stehen, wo und worauf sie wollen. Wohlan! Man hat noch nicht bemerkt, daß sich im Allegro (ersten Satze) der vierten Symphonie ein solcher Vorhalt (appogiature en souffrance) findet, einem Septimenakkord angeheftet, und bis diese Stunde seiner Erlösung oder Auflösung harrt." Und mittlerweile ist Beethoven gestorben!

Es ist diese Stelle gemeint:
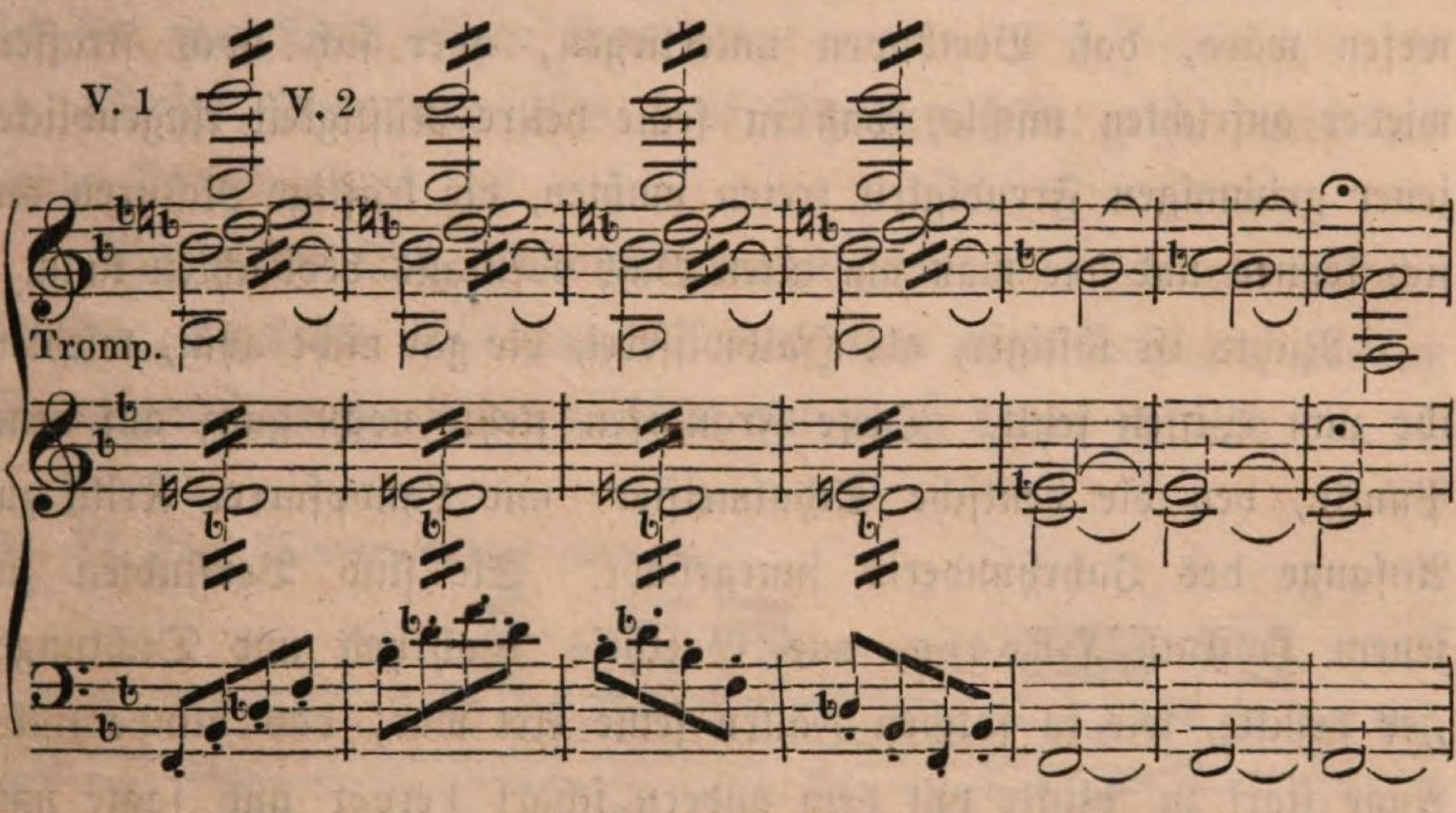


er hat sie selbst abgedruckt, wie sie hier steht.

Nämlich sanfte Bläser (Oboe, Klarinetten, Fagotte) tauchen in wohligen Sextakkorden nieder, wollen von d-f-b nach f-a-c-es gehn und da ruhen; der Zwischenakkord es-g-c beugt einen Augenblick lang zögernd von diesem Ziel ab und die Oberstimme weilt sinnend auf dem zu d-f-b gehörenden b, das nach technischem Ausdrucke Vorhalt und allerdings nicht dem Akkorde f-a-c-es zugehörig ist, folglich in ihn einzugehn, durch den beabsichtigten Akkordton a abgelöst zu werden begehrt; dann ist der Akkord, — man merke wohl! der Akkord f-a-c-es, — hergestellt. Nun, das geschieht ja; der Akkord f-a-c-es steht Takt 5 des obigen Beispiels da, nur ist die Auflösung dadurch verdeckt, daß über dem aufzulösenden b die Violinen mit Macht hineingreifen und damit zum Anfang, wie er S. 4 beschrieben, zurücklenken. Die Kompositionslehre giebt eine

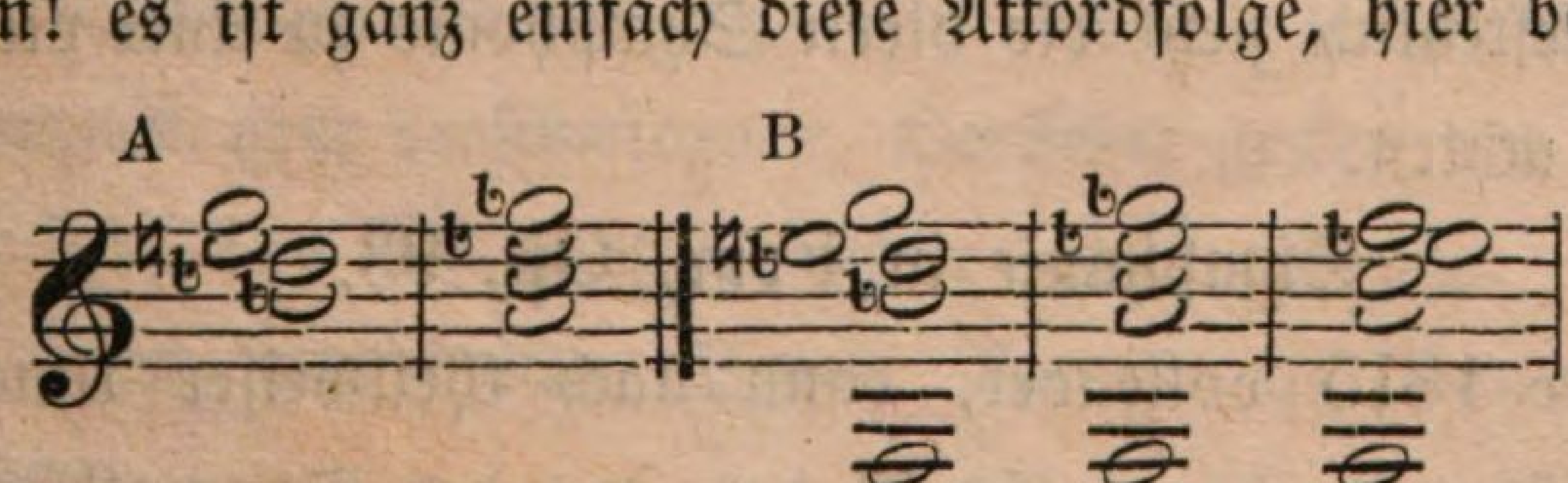
*) nascetur ridiculus mus.

ganze Reihe von Beispielen solcher Vorhalte, die nicht — oder in einer andern Stimme vorbereitet, nicht — oder zu spät, oder in einer andern Stimme aufgelöst worden. Zu jeder Regel der alten, nur auf Wohllaut oder sinnliches Behagen gestellten Lehre finden sich bei allen Meistern von Bach bis Beethoven die Ausnahmen reihenweise. Sie widerlegen nicht die alten Beobachtungen über den größern oder mindern Wohllaut oder Uebellaut; sie zeigen nur, daß aus andern, besondern Gründen die Rücksicht auf Wohllaut hat zurückgestellt werden müssen und dürfen.

Dasselbe gilt von diesem Satze,



den Oulibicheff aus dem Finale hervorhebt und in dem er (mit Anspielung auf einen Lenzschen Ausdruck) nicht das Lächeln, sondern eine abscheuliche Fratze (une affreuse grimace) der Chimäre sieht. Er findet da wieder einen Doppelakkord (Th. I., S. 302) nämlich e-g-b-des und b-des-f zusammengeworfen. Schlechte Analyse vor allem! es ist ganz einfach diese Akkordfolge, hier bei A,



also eine nicht einmal unerhörte Folge verminderter Septimenakkorde, die schon Bach weit ausgedehnter braucht, über den Halteton F

gestellt, wie bei B. Die Töne e-g-b-des (der erste Akkord) sind Vorhalte zu f-a-c und lösen sich in diesen Akkord auf, der aber gleich zu

f-a-c .... und! .... es

f-a-c-es .... und! .... ges

erwachsen hervortritt, wie die Kompositionslehre längst gezeigt. Auf das Alles kommt es aber nicht an. Es kommt darauf an, den Sinn des Beethovenschen Werks und dieses besondern Zuges in ihm zu fassen, zu begreifen, daß nach allem im Leben und im Werke Vorangegangenen reine, ungetrübte Heiterkeit gegen die Natur gewesen wäre, daß Beethoven unterliegen, oder sich noch straffer wieder aufrichten mußte, daß in seine heitre Rüstigkeit Augenblicke jener grimmigen Freudigkeit treten mußten, die kräftige Naturen an sich kennen und die man am alten Bach ebenfalls beobachten kann.

Nichts ist lästiger, als Halbwisserei, die gar nicht ahnt, wieviel ihr zum Wissen fehlt. Diese Franzosen stehn noch ganz auf dem Punkte, den die deutsche Schulmeister- und Landpfarrer-Kritik zu Anfange des Jahrhunderts innegehabt. Sie sind Vorstudien zu jenem Hofrath Hüsgen, aus Goethe's Wahrheit und Dichtung; „er drückte, wie in solchen Fällen seine Art war, das blinde linke Auge stark zu, blickte mit dem andern scharf hervor und sagte mit näselnder Stimme: auch in Gott entdeck' ich Fehler."

Berlioz immer ausgenommen, der in der letzten Stelle doch eine cholerische Laune (boutade colérique) einen Raptus, wie Beethoven bisweilen von sich sagte, erkennt. Hier im Kunstwerke war es doch mehr. —

Unwiderstehlich zieht die vierte Symphonie zu einer viel spätern hin, zu der achten.

Symphonie in Fdur, Op. 93,
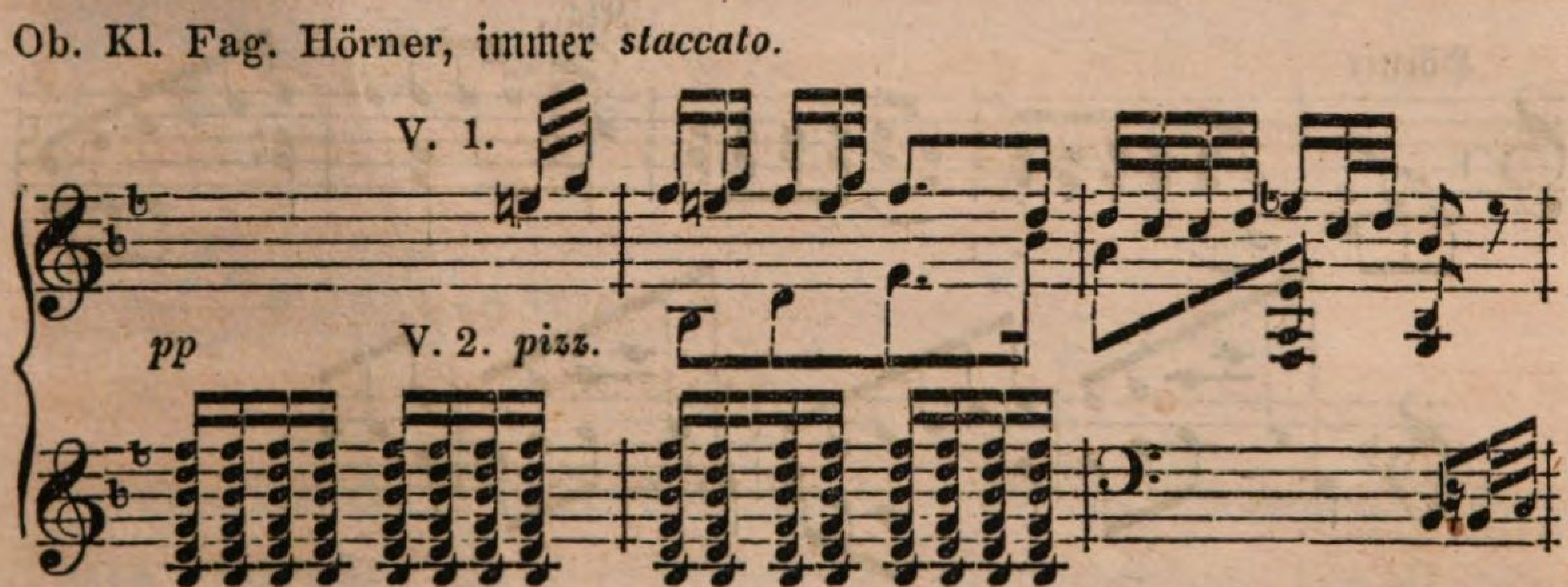
die im Jahre 1815 vollendet, dann nach theilweiser Umarbeitung 1817 aufgeführt worden. Es ist der Zug der Sympathie, der zur achten Symphonie hinüberweist, so nah, so verschwistert stehn einander beide.

Nur die Verdüsterung, aus der die vierte Symphonie hervorgetreten war, und die harten Kämpfe sind der achten erspart. In ihr ist nichts als lautere Freudigkeit, Glückseligkeit, übermüthig aufrauschend bald, bald fröhlich und leichtsinnig dahintanzend in jauchzender Lust. Selten, flüchtig nur läuft ein Schatten über die sonnhelle Flur, — soviel zur Zier der Landschaft und Beruhigung des Auges nöthig, — hellste Lust erfüllt sie ganz.

Und wie herrlich der Meister mit seinem Rüstzeug spielt! die Stimmen fliegen, wie mit wehenden Schärpen junge Odalisken, die klugen hastigen Blicks den Willen des Herrn errathen, eh' er sich hat zum Wort bilden können.
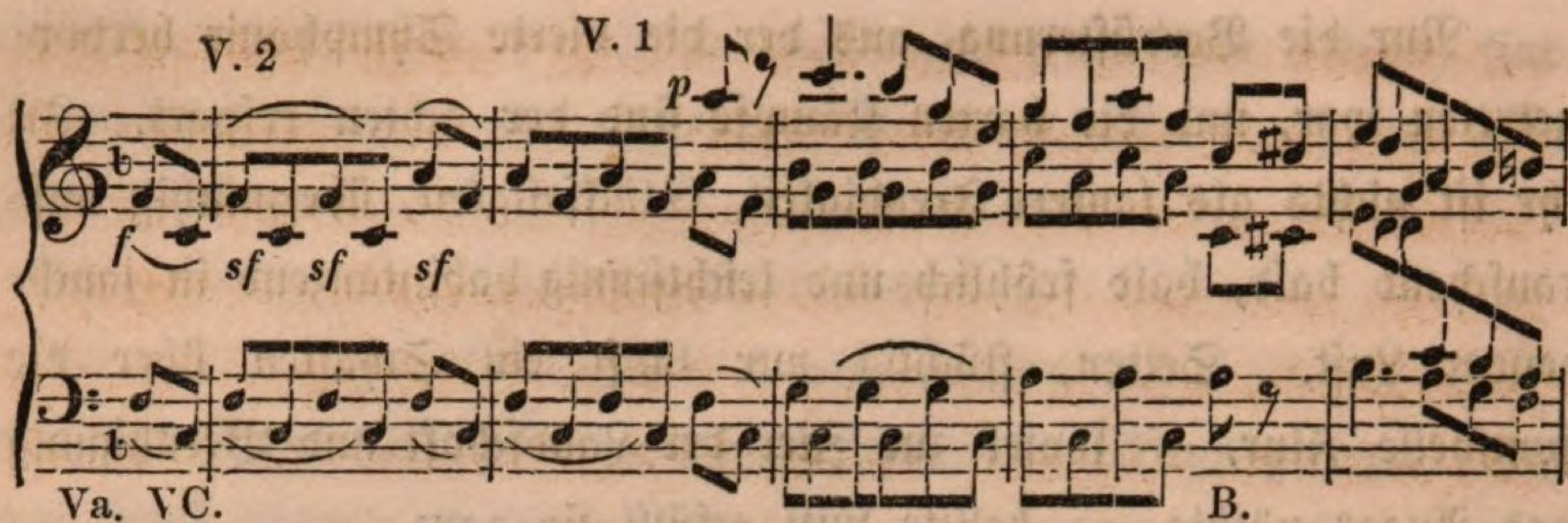
Dieser Sinn und dies freie Schalten, sie gehn durch die ganze Symphonie.

Der zweite Satz, statt Adagio zu sein, ist schon der Ueberschrift „Andante scherzando" nach von allen sonstigen zweiten Symphoniesätzen verschieden, leicht und artig dahin spielend,
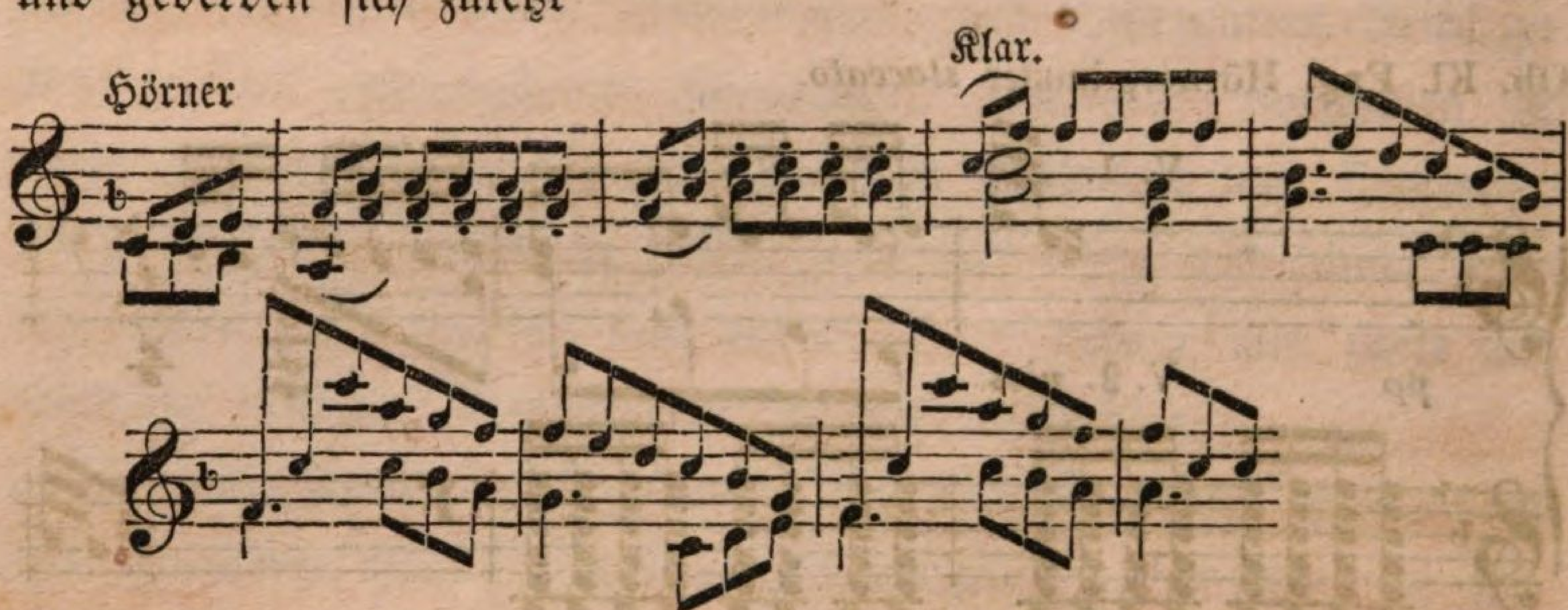


ein lieblich Gemeng gestrichenen und harfenartig gerissenen Geigenklangs mit Locktönen der Bläser, schalkhaft wie junge Mädchen, die kühlen Herzens oder verschwiegnen, Verliebte necken und „an diesem Zauberfädchen, das sich nicht zerreißen läßt," gängeln.

Nun wird zum dritten Satze, Tempo di Menuetto, breit aufgestrichen,
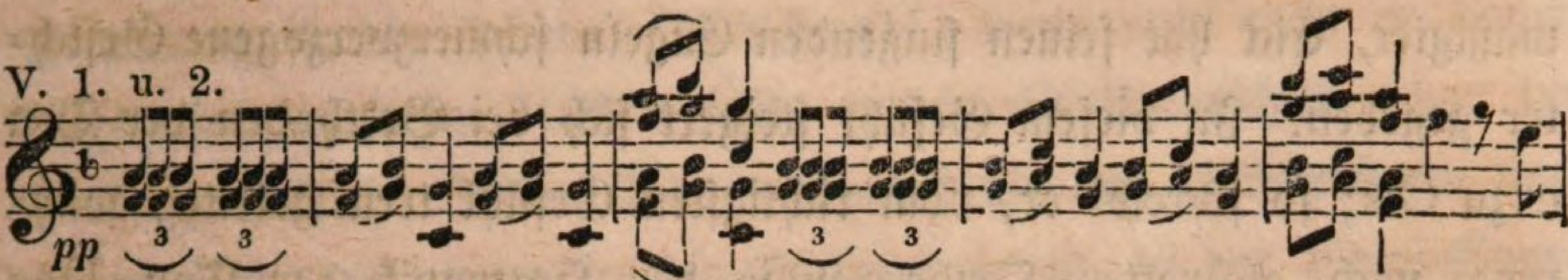


fein und schlank tritt die Melodie daher, der in ächter Menuetten-weise, Liebchen und Liebster, der Baß nicht lange fern bleibt. Das ist ganz gesunde, ungeschminkte und ungezierte ländliche Lust, wie sie der Naturmensch Beethoven liebte, und deren er sich auf seinen Dorfsitzen, herumschweifend durch Waldluft und den Brodem des frisch aufgerissenen Fruchtbodens, so gern und so oft erfreut; das klingt nun absichtlos in sein Tonspiel hinein, Hörner und Schalmey'n führen den Reigen, — freilich erweitert sich der Horizont, — die hochgellen F-Hörner und die üppige Klarinette müssen obenan sein und geberden sich zuletzt



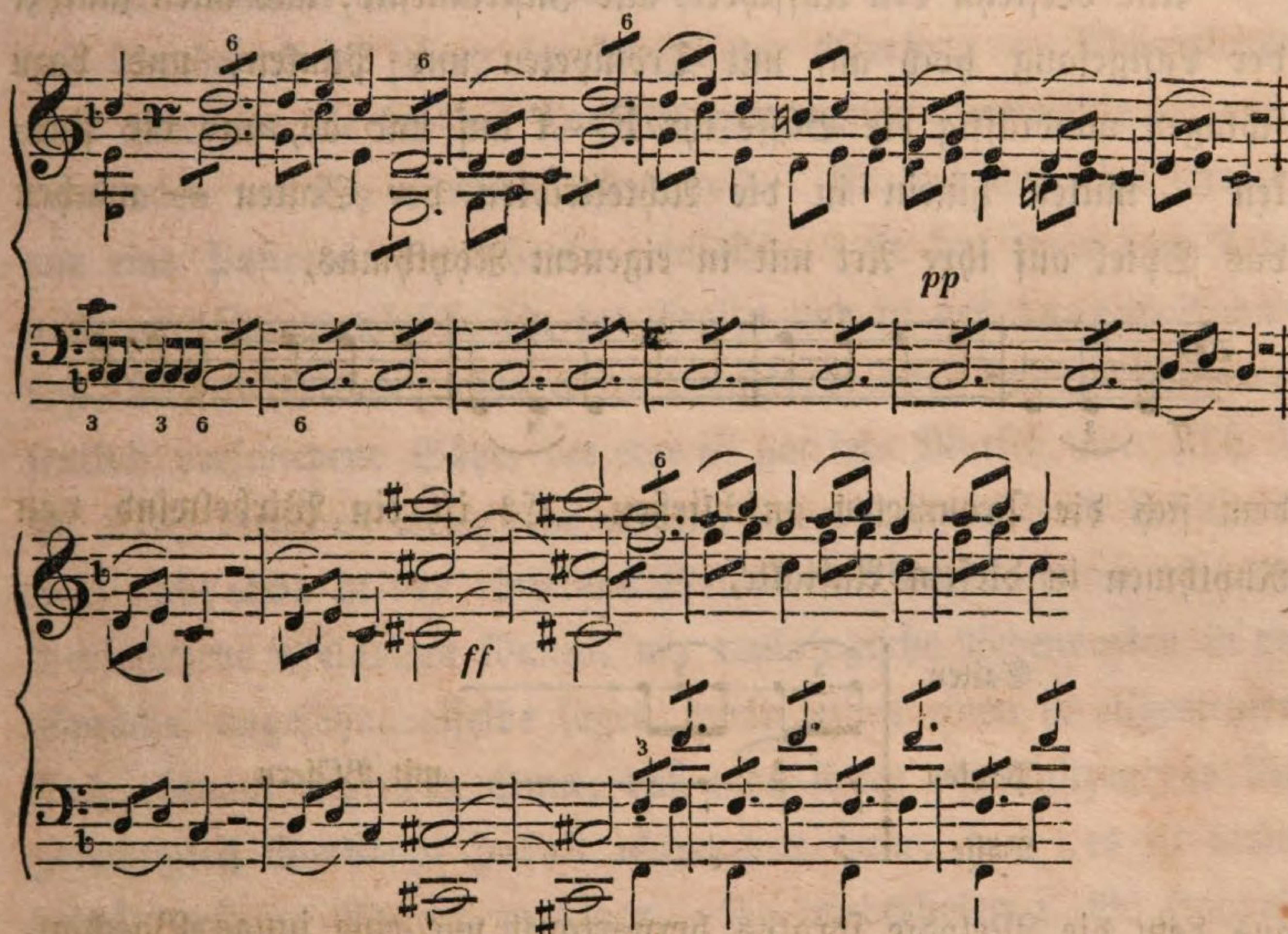
ausgelassen hochtönend in ihrem Uebermuth, als hätten sie allein das Wort und Alles wär' nur für sie da.

Und so geht das immerfort; in unerschöpflicher Frische der Lust schließt das Finale sich an, Allegro vivace, in verstohlnem Lust-erbeben beginnend und bald mit allen Stimmen ungebändigt hinaus-jauchzend in die schöne Welt. Selbst die Pauke wird in den trunkenen Jubel, in den Wirbel voll Neckerei hineingezogen; er wirft sie hin und her, von F zu f. Einst — in der neunten — wird das in ganz andrer Bedeutung wiederkehren.

Und wie tief er die Natur in sich und um sich her aufgefaßt! Der Hauptsatz



führt sich artig auf die Dominante, spielt da launig bis
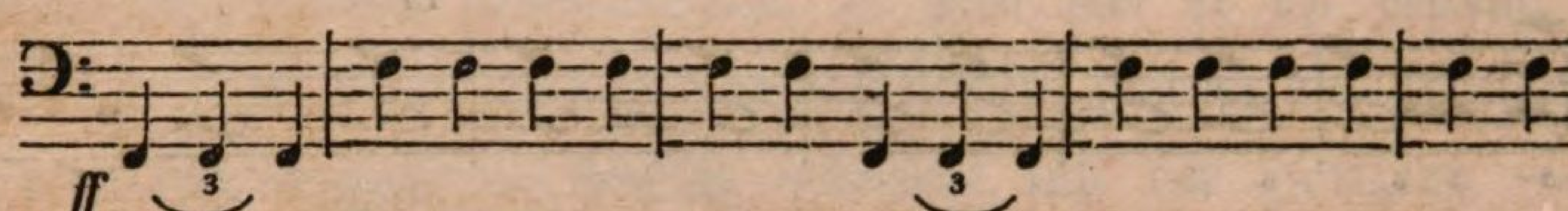


— im achten Takte dieses Beispiels — durch alle Saiten und Bläser Cis durch alle Oktaven in höchster Stärke hineinschreit, den Rhythmus zerreißt, Alles stocken macht — und nun nicht etwa nach D dur oder D moll fährt, sondern der Hauptsatz wieder in F dur mit Trompeten und Pauken in unabläſſigem Fortissimo losbraust.

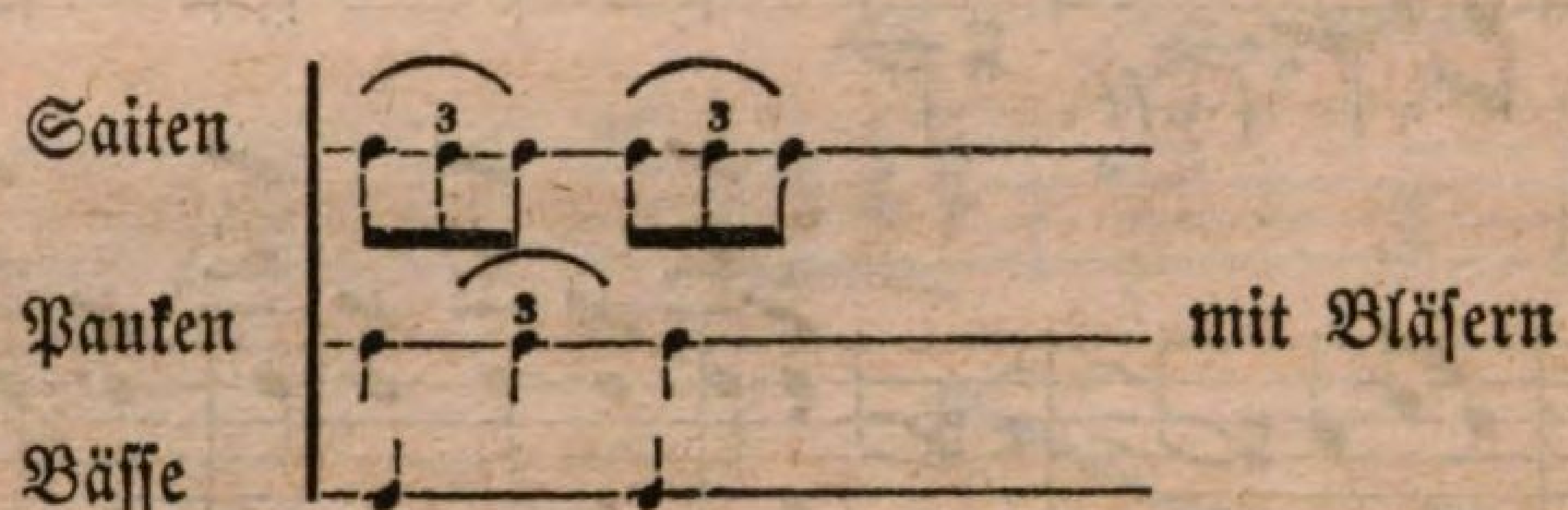
Was ist das? — Höchste Lust und höchster Schmerz, das wußte Beethoven sehr wohl, denn er hatte beide erprobt, höchste Lust und höchster Schmerz haben Einen gemeinsamen Aufschrei der Empörung; es ist der Schrei der Exaltation, der über alles Bewußtsein hinausreichenden kreatürlichen Erregtheit. Beethoven kannte das in seiner mächtigen vielerprobten Natur, die Griechen in ihrem

dithyrambischen Evoe haben es auch gekannt in der dionysischen Feier, Aeschylus hat noch die Urkraft dazu, Sophokles ist schon gemäßigter, Eick hat seinen singenden Engeln schmerzverzogene Gesichter gegeben. In diesem Gefühl steigert sich bei Beethoven der Ton c zu Cis; so schreibt er, vom richtigsten Gefühl treu geleitet, während nach abstrakter Orthographie der Harmonik der Ton Des heißen sollte, weil er nach c zurückfährt, Hülfston von c ist.

Alle verstehn den Aufschrei, alle Instrumente; aus allen jauchzt der Lustgesang hoch auf mit Trompeten und Pauken, und dazu schlagen unablässig die Bässe ihr F—f auf und ab, und die Pauken — mitten hinein in die Achteltriolen der Saiten — machen das Spiel auf ihre Art mit in eigenem Rhythmus,



dem sich die Trompeten anschließen. Es ist ein Wirbelwind von Rhythmen in diesem Auftakte,



aus dem die Melodie sorglos hervortanzt wie eine junge Bacchantin mit freudeblitzenden Augen, der schwarzes Gelock und Weinlaub um die erhitzten Wangen flattert.

So viel, und nicht mehr, zur Bezeichnung des Inhalts dieser Symphonie; der weitere Verfolg würde nur neue Züge zu den schon erkannten, keinen Gedanken bringen, der das Wesen, die Grundidee ändern könnte.

Vergleicht man die achte Symphonie mit der heroischen (der dritten) und der Pastoral-Symphonie (der sechsten), so ist der Unterschied leicht festzusetzen, da diese Werke sich zu einem objektiv bestimmten Inhalt ausdrücklich bekennen, die achte nicht. Hält man sie mit der vierten zusammen, so springt die Verwandtschaft, wie

uns scheint, in die Augen; jedes der beiden Werke ist der Erguß einer bestimmt anzugebenden Stimmung, und der Grundton dieser Stimmung ist die Freude. Gleichwohl, wenn man nicht an dieser Allgemeinheit stehn bleiben will, welch ein Unterschied schon im Grundgedanken! In der B dur = Symphonie das Emporringen aus tiefem Sturz zu neuem freudig-thätigem Leben, in der F dur-Symphonie reinste, brausende, übermüthige Lust! —

Wir müssen auf die Bemerkung Th. I. S. 193 zurückkommen, daß Beethoven in seinen karakteristischen Werken, — Kleinigkeiten und allenfalls die bloßem Tonspiel gewidmeten Kompositionen ausgenommen — sich niemals wiederholt. Er hat nur eine Eroica, nur eine Pastoral = Symphonie geschaffen. Er hat zwar dem Titel nach zwei Trauermärsche (in der Eroica und in der As-dur-Sonate Op. 26) geschrieben; aber unter demselben Titel sind es zwei wesentlich verschiedene Sätze, der eine ist gar kein Marsch, oder (Th. I. S. 270) bleibt es wenigstens nicht. Und der Unterschied der Werke liegt nicht etwa in den einzelnen Melodieen, Modulationen u. s. w. Verschiedene Melodieen können, wie tautologische Redensarten in der Sprache, ungefähr dasselbe sagen; viele haben einen so allgemeinen, flach obenauf liegenden Sinn, daß man ihnen ohne allzugroße Ungerechtigkeit überhaupt Inhalt absprechen kann, — „es ist nichts drin!" pflegte Mozart zu sagen. So wiederholen z. B. Haydn's Symphonien der Hauptsache nach stets denselben Inhalt, nur in andern Formen. Bei Beethoven liegt vielmehr der Unterschied tiefer, als in der Ausdrucksweise, er liegt im geistigen Inhalt selber, entweder in einer bestimmten Grundidee, oder in einer psychologisch entwickelten, fortschreitenden Stimmung, — sagen wir lieber in einem künstlerisch zusammengefaßten und abgeschlossenen Vorgang im Gemüthsleben.

Hierin fand Beethoven seine eigentliche Aufgabe. Mit dem Ernst und der Energie, die die Natur in ihn gelegt und das Schicksal in harter Prüfung großgezogen, mit der Innigkeit und Glut seines inmitten des Weltgeräusches einsamen und in ewige Stille

hineinsinkenden Gemüths vertiefte er sich in jeden der Momente, die ihm zu Kunstaufgaben wurden, versenkte sich ganz in ihn und konnte gar nichts aussprechen, als nur dies Eine, was ihn eben ganz erfüllte. Er hatte dann, er wußte, er wollte nichts Anderes, als das Eine, und nichts neben dem, was dies Eine foderte oder enthielt.

Daher mißversteht man ihn, sobald man dies Eine, was er einzig wollte, nicht faßt oder aus dem Auge läßt, wohl gar ihm andre Nebenabsichten unterlegt. Als ein wahrer und getreuer Künstler konnte er nicht anders, als absichtslos und rücksichtslos die Wahrheit, die in ihm lebte, und nichts als diese Wahrheit verkünden. Wie die verkündet sein wollte, danach fragte er nur die Sache, keine Satzung, kein Herkommen, keine Liebhaberei und Gewöhnung oder Schwäche der Menschen. Wir haben bereits Ausdrücke schroffster Härte, — ja einer tonischen Grausamkeit, wie nur Bach außer ihm fähig gewesen, — bei ihm gefunden, neben einer Zartheit der Empfindung und des Ausdrucks, deren außer ihm wieder nur der alte Bach fähig gewesen. Er hat weder das Eine noch das Andere gewollt oder gesucht; die Sache wollt' es, die Wahrheit fodert' es und er gehorchte. Wir haben ihn melodielos in die unabsehbare Tiefe eines einzigen Akkordhalls versinken und wiederum auf den beweglichsten, zartesten Melodiezweigen, wie ein süßes Vögelchen, sich wiegen und davonflattern sehn; wir werden ihm in seinen tiefsten Werken in das Abstruse folgen und dicht daneben seinem kindseinfältigen Worte lauschen. Nichts von alledem hat er gewollt. Er hat die Wahrheit verkündet, die ihn erfüllte, ganz so, wie sie begehrte, verkündet zu sein.

Hierin ganz allein beruht' auch seine — wenn man das von der Eitelkeit so oft mißbrauchte Wort hier aussprechen darf — seine Originalität. Sie war nichts als der Abdruck seiner stetigen Treue gegen sich selbst und seinen Gegenstand. Eine andere Originalität giebt es überhaupt nicht. Wer sich selber giebt, unterscheidet sich eben dadurch von den Andern, weil er mehr oder weniger ein Anderer ist; wer sich durch aufgesuchte Besonderheiten mehr, als ihm von

Natur und in Wahrheit eigen ist, von Andern unterscheiden will, der lügt nicht blos, er verräth auch sein eitel Streben durch den Widerspruch, der zwischen dem angemaßten und Eignen herrscht; er ist der Rabe, der sich mit Pfauenfedern schmückt.

Daher ist Beethoven selbst da original, wo er sich einer fremden Weise zu nähern scheint, oder sich wirklich ihrer bedient. Jenes Soldatenlied im Scherzo der Eroica hat er aus dem Munde des Volks genommen *), aber es ist durchaus sein Eigenthum geworden, so ganz hat er es in seinem eigenthümlichen Sinne verwandt und behandelt. Er hat in späterer Zeit, 1815, unter dem Titel
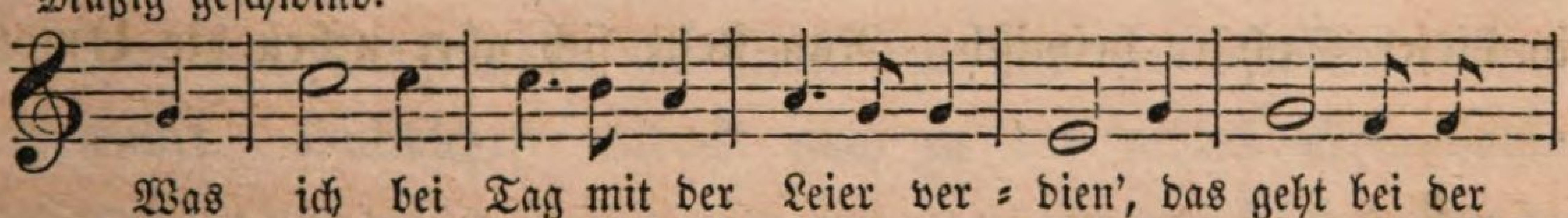
Schottische Lieder mit Begleitung von Piano, Violin und Violoncell, Op. 108.

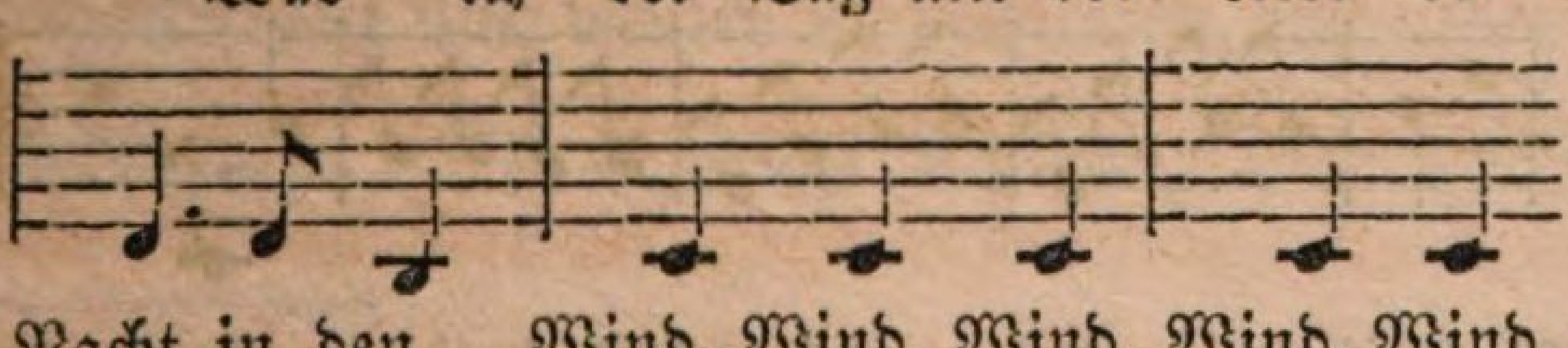
eine Reihe von Gesängen, zum Theil (wo nicht ganz) gaelischen Ursprungs, herausgegeben, — die reichste und künstlerisch gehaltvollste

---

*) Herr Musikdirektor Erk in Berlin, der bewährte und rühmlichst ausgezeichnete Kenner des deutschen Volksgesangs, schreibt mir auf meine Bitte um Belehrung, daß dieses Lied ein neueres Studentenlied sei, höchst wahrscheinlich aus der Zeit um 1810 bis 1826. Es werde in der Regel kanonartig abgesungen und gehöre zu den bekannten Lärm- und Spektakelstücken der Wein- und Biertrinker. Er theilt mir die Melodie so

Mäßig geschwind.
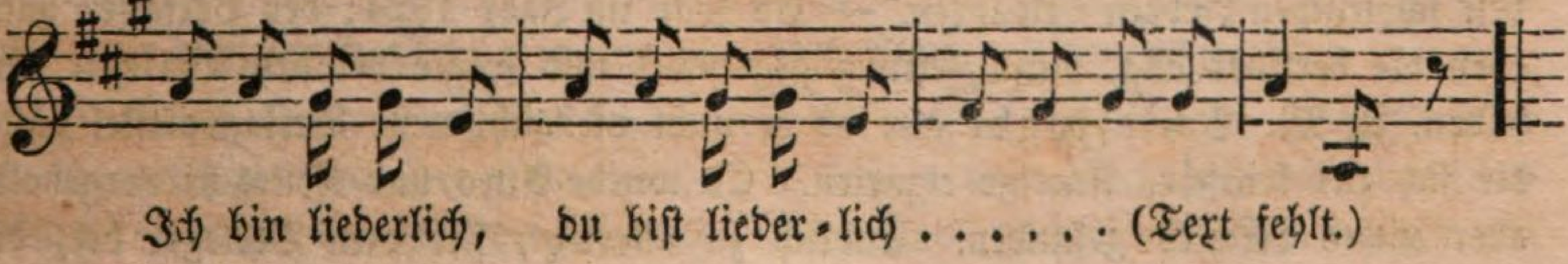




u. s. w. in infinitum.

mit; gleichwohl muß sie älter sein, als Herr Erk sie als Studentenlied kennt, da Beethoven sie schon 1804 verwendet hat.

Bei dieser Gelegenheit sei noch eines andern Volkslieds schon im Voraus gedacht, das sich uns später höchst überraschend wichtig erweisen wird. Es ist das Volkslied —
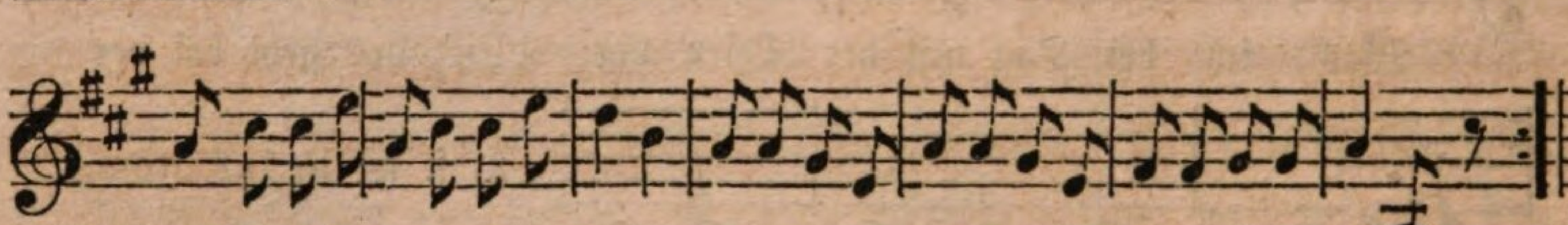


Sammlung von Liedern (für eine Stimme, bisweilen mit Zutritt von einer, zwei, drei andern) die wir besitzen. Aber durch die Behandlung, die jedesmal den Kern des Inhalts, den Karakter, die Situation des Singenden auf das Treffendste — und darum stets original — zu fassen weiß, sind sie geradezu als sein Eigenthum zu bezeichnen, so weit sie sich auch von seiner sonstigen Liedweise fern halten. Die alt-gaelische Urmelodie, die auf der orientalischen Fünftonleiter

F, G, A, — C, D, —

beruht, und der nicht taktische sondern sprachliche Rhythmus haben eine Umbildung und die ursprünglich monodischen Gesänge eine so reiche Begleitung erhalten, daß man, was er an und zu den fremden Melodien gethan, schon für sich allein ein Kunstwerk nennen muß *).

Nirgends vielleicht zeigt sich aber der Reichthum seines Geistes so überraschend, als da, wo er aus der eigensten Sphäre hinaus zu schreiten scheint in eine scheinbar entlegene, ja fremde. Als seine eigenste Sphäre kann man diejenige bezeichnen, in der sein Tiefsinn, seine Energie, seine Innigkeit wohnen und weben. Werke, wie die heroische und B dur-Symphonie, auch die beiden ersten, wie viele der schon betrachteten Sonaten, z. B. D moll-Sonate Op. 31 sind in dieser Sphäre heimisch. Nun stellt sich aber neben die D moll-

---



ebenfalls nach Herrn Erks Mittheilung aus der Zeit 1790 datirt. Es stammt, wie Herr Erk annimmt, wahrscheinlich aus einer zwischen 1780—90 in Wien bekannt gewordnen Volksoper, ist bereits 1792 mit Variationen für die Violin von Ant. Wranitzky herausgegeben, auch in Gerbers Lex. (IV, 612 oben) erwähnt worden.

*) Sunt fata libelli, Bücher haben ihre Schicksale; das sollte sich auch an den schottischen Liedern bewähren. — Es war im Jahr 1824; der Verfasser hatte eben die berliner allg. mus. Zeitung gegründet und fragte bei dem Verleger derselben, A. M. Schlesinger an: ob er nicht vielleicht neue Verlagsartikel hätte, die sich zur kritischen Anzeige eigneten. Es wurde Altes und Neues hervorgeholt; aber nichts Rechtes gefunden. Endlich zu allerletzt, fiel dem Verleger bei, die

Sonate jene andere Op. 31 aus G dur mit einem Adagio, das alle Süßigkeit und Zärtlichkeit, all diesen leichtfertigen, orangenduftigen Liebreiz, all diese schwärmerisch-poetische Koketterie, von der wir bei dem Namen Italien träumen, athmet. Es ist der wonnigste Gesang der Liebe, der je dem wundervoll begabten Schwan von Pesaro — hätte eingegeben werden, wenn Rossini's Leichtigkeit und Genußliebe und die lähmende, Alles fälschende Verkommenheit seines so reich ausgestatteten und zu jeder Hoffnung der Wiederherstellung vollberechtigten Volks ihm möglich gemacht, zu vollenden, was die Natur in ihm angelegt hatte *).

Auch die erste Leonoren-Ouvertüre, wir haben es schon Th. I. S. 340 bemerkt, hat Rossini verwandten Anklang. Es würde lächerlich sein, dabei an eine Entlehnung oder Reminiszenz zu denken, wenn man auch den Namen Beethoven vergäße. Die anklingende Stelle ist für sich betrachtet nicht bedeutend genug, um irgend einen Künstler außer Rossini's italienischen Nachtretern zur Entlehnung zu reizen und steht im unzertrennbaren Verband mit dem Vorhergehenden Ueberdem ist Rossini erst seit 1817 ungefähr in Deutschland bekannt geworden und erst 1822 nach Wien gekommen; schwerlich hat Beethoven früher von ihm gewußt.

Nur dem Biographen aus Ninji war hier die letzte Entdeckung aufbewahrt. Oulibicheff entdeckt auch in der achten Symphonie Italienereien und wahre Rossiniaden, und zwar namentlich im Andante scherzoso. Ja er fragt Berlioz, der von diesem Satze meint, er

---

schottischen Lieder vorlegen zu lassen. Sie waren dem Verfasser noch unbekannt. Er nahm sie mit, erkannte ihren unvergleichlichen Werth und sprach sich darüber gegen den Verleger warm aus, sogleich mit dem Vorsatz, alles ihm Mögliche für das Bekanntwerden des Werks zu thun.

Das war dem Verleger ein Schreck! Das Werk war so gänzlich liegen geblieben, daß er die Platten hatte einschmelzen lassen. Sein Sohn und Nachfolger, Herr Heinrich Schlesinger, hat das Werk neu herausgegeben.

*) Wohl ahnete Bethoven diese Tiefe der rossinischen Anlage, wenngleich er die mangelhafte Vollendung (mangelhaft in seinem und überhaupt dem deutschen Sinne) einer falschen Ursache beimaaß. Er meinte nämlich: Rossini würde ein

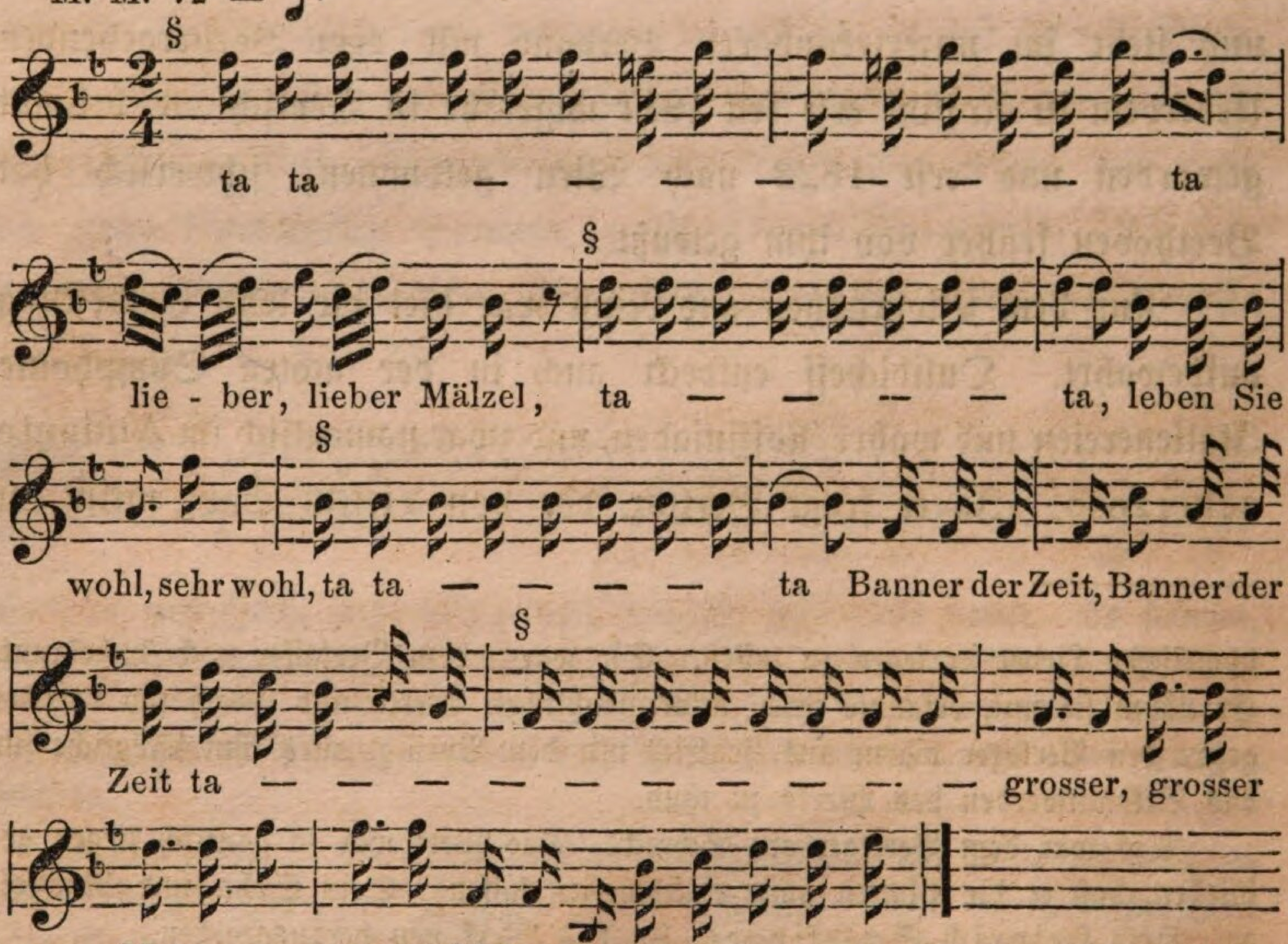
sei ohne Vorbild wie vom Himmel gefallen*): ob er wohl dasselbe sagen würde, wenn der Satz aus Rossini's Feder gefallen wäre? —

---

guter Komponist geworden sein, wenn ihm sein Lehrer öfter „einen guten Schilling applizirt" hätte.

*) Ganz unmittelbar war der Satz übrigens nicht vom Himmel gefallen. Im Frühling 1812 (erzählt Schindler in der gehaltvollen niederrheinischen Musikzeitung, No. 49, Jahr 1854) saßen Beethoven, Mälzel, Stephan von Breuning und Andere bei einem Abschiedsmale zusammen, ersterer, um die Reise zu seinem Bruder Johann nach Linz anzutreten, dort seine achte Symphonie zu schreiben und im Verlauf des Sommers die böhmischen Bäder zu besuchen — Mälzel aber, um nach London zu reisen und seine berühmten Automate zu produziren. Dieses Projekt mußte indessen aufgegeben und auf späterhin verschoben werden. Zur selben Zeit hatte Mälzel bereits Versuche mit seinem Metronom gemacht, die Beifall gefunden; die vollständige Konstruirung der Maschine ward aber erst einige Jahre nachher zu Paris bewerkstelligt. Bei jenem Abschiedsmale improvisirte der im Freundeskreise gewöhnlich heitere, witzige, satirische, ganz „aufgeknöpfte" Beethoven nachstehenden Kanon, der sogleich gesungen worden sein soll . . . . Aus diesem Kanon ist nachher das *Allegretto scherzando* hervorgegangen."

M. M. 72 = ♪



Uebrigens thut das weder dem Reize der Komposition, noch dem Urtheil und der Begeisterung Berlioz im Mindesten Abbruch.

er hält nämlich Rossini und die italienische Musik ungefähr so hoch, wie Beethoven und die deutsche. Und die gesammte Kritik diesseits der Alpen fragt er: ob sie nicht die Achseln gezuckt hätte, wenn Rossini das geschrieben, worüber man bei Beethoven Wunder schreie? — Ob Beethoven übrigens hiermit dem Zeitgeschmack habe huldigen wollen? — nämlich 1814 dem Geschmack von 1822 — oder ob sein eigner Sinn sich der italischen Weise zugeneigt (wieder anachronistisch) diese und ähnliche Fragen, die er sich selber aufwirft, verneint er. Ihm ist jenes Andante sowohl, wie das Finale der A dur-Symphonie nicht mehr und nicht weniger, als — eine musikalische Satyre Beethovens auf Rossini, den er verabscheut und dessen Musik er verwünscht haben soll. Beethoven, der Satyriker aus Haß. —

Auf solche Hirngespinnste geräth ein sonst geistreicher Mann, wenn er das Ganze über dem Einzelnen vergißt und urtheilen will, ohne sich dazu befähigt zu haben.

Der neue Standpunkt.

Wir nehmen den Faden der Erzählung auf, wo wir ihn fallen gelassen, um der vierten Symphonie die achte anzureihen.

Der Fall seiner Oper, wird er Beethoven lähmen, oder erheben und stärken? — Das konnte nach jenem Ereigniß fraglich sein. Die vierte Symphonie hat darauf geantwortet. Man darf aber nicht bei dem abstrakten Bescheid stehn bleiben, daß er weiter gearbeitet, und kräftiger. Es ist zu beobachten, in welchem Sinne dies geschehn, welchen Einfluß jene schwere Erfahrung auf sein Gemüth gehabt.

Auch hierüber giebt die Bdur-Symphonie den ersten Bescheid. Düsterniß und freudige Rüstigkeit begegnen sich in ihr, bedingen sich und lösen einander ab, um uns das Bild eines Schwergeprüften und heldenmüthig in der Prüfung Bestandenen vorzuhalten. Von hier aus scheint sich ein tieferer Ernst über Beethovens Gemüth verbreitet zu haben, aber der heitere Ernst des Mannes, der allen Täuschungen und Schwankungen des Lebens gegenüber seiner Kraft und seines Berufs sich bewußt und darin sicher bleibt. Dabei werden die Anschauungen klarer und zusammengefaßter, die Leidenschaft wird mächtiger, die Empfindung inniger, und es verbreitet sich oft ein gewisses Gefühl der Würdigkeit; besonders in einem

bald zur Betrachtung kommenden Werke glaubt man (zu beweisen ist es durchaus nicht) das Gefühl hoher Milde und Ergebung bei vollem Besitz der Kraft inne zu werden.

Das erste Werk, das uns nach der B dur-Symphonie entgegentritt, ist die

Grande Sonate pour Piano. Op. 57.

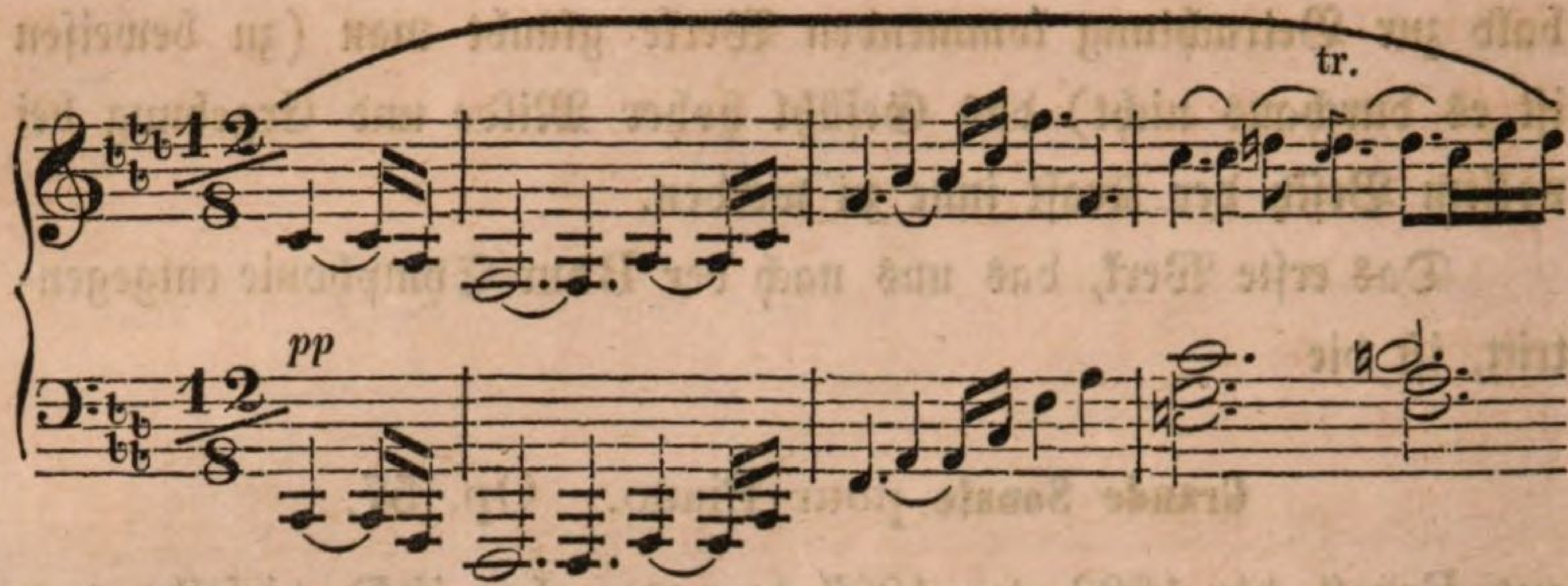
aus F moll, die 1806 oder 1807 herausgegeben ist*), dieselbe, von deren Finale Th. I. S. 163 zu erzählen gewesen.

Man hat sich in neuerer Zeit herausgenommen, sie Sonata appassionata zu nennen, ebenso unberechtigt und unpassend, wie die Ernennung der D dur-Sonate Op. 28 (Th. I. S. 196) zur Pastoral-Sonate. Nur der Komponist hat das Recht, sein Werk zu benennen; das mindeste Recht aber hat der, welcher von dieser F moll-Sonate nichts auszusagen weiß, als daß sie leidenschaftlich sei. Sie ist es; aber was kann nicht Alles leidenschaftlich sein? das Entgegengesetzteste, Lieb' und Haß, Schmerz und Lust.
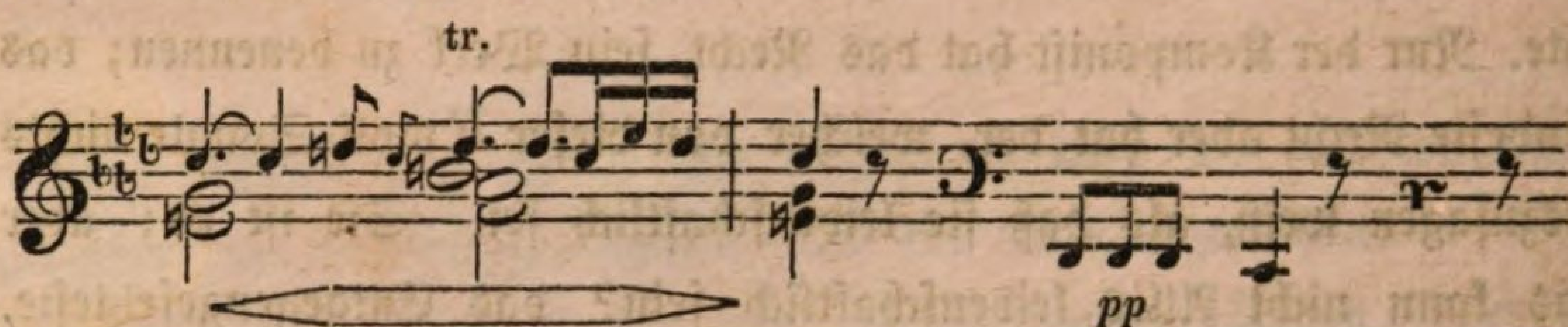
Hier steht ein Nachtbild vor uns, düster, kaum erkennbar, wild von Stürmen durchtos't, kaum vom bleichen Mondesglanz flüchtig angeleuchtet. Beethoven hat bis hierher noch nichts geschaffen, so schauervoll und so fraglich, und nach dem auch nichts Aehnliches. Es fliegt vorüber, wie ein wilder, windschnell verwehter Traum, und prägt im Vorüberfliegen doch die schärfsten Züge unvergeßlich ein. Vielleicht war es ein Traum aus der Unterwelt, in dem die bange Seele, hier oben der Bande entlastet, hinabgeschwebt; wer kann die dunkeln Gesichte deuten? Vielleicht Beethoven selber nicht. Doch den werden wir noch darüber hören.

Schon der Hauptsatz

*) In verschiedenen Ausgaben wird die F dur-Sonate Op. 54 die einundfunfzigste und die obige Sonate die vierundfunfzigste Sonate genannt. Lenz macht darauf aufmerksam, daß dies keinen Sinn hat, weil es im Ganzen nur 32 Sonaten für Piano, und, die mit Begleitung eines Instruments zugezählt, nur 52 Sonaten giebt, von denen 16 erst nach Op. 54 kommen.
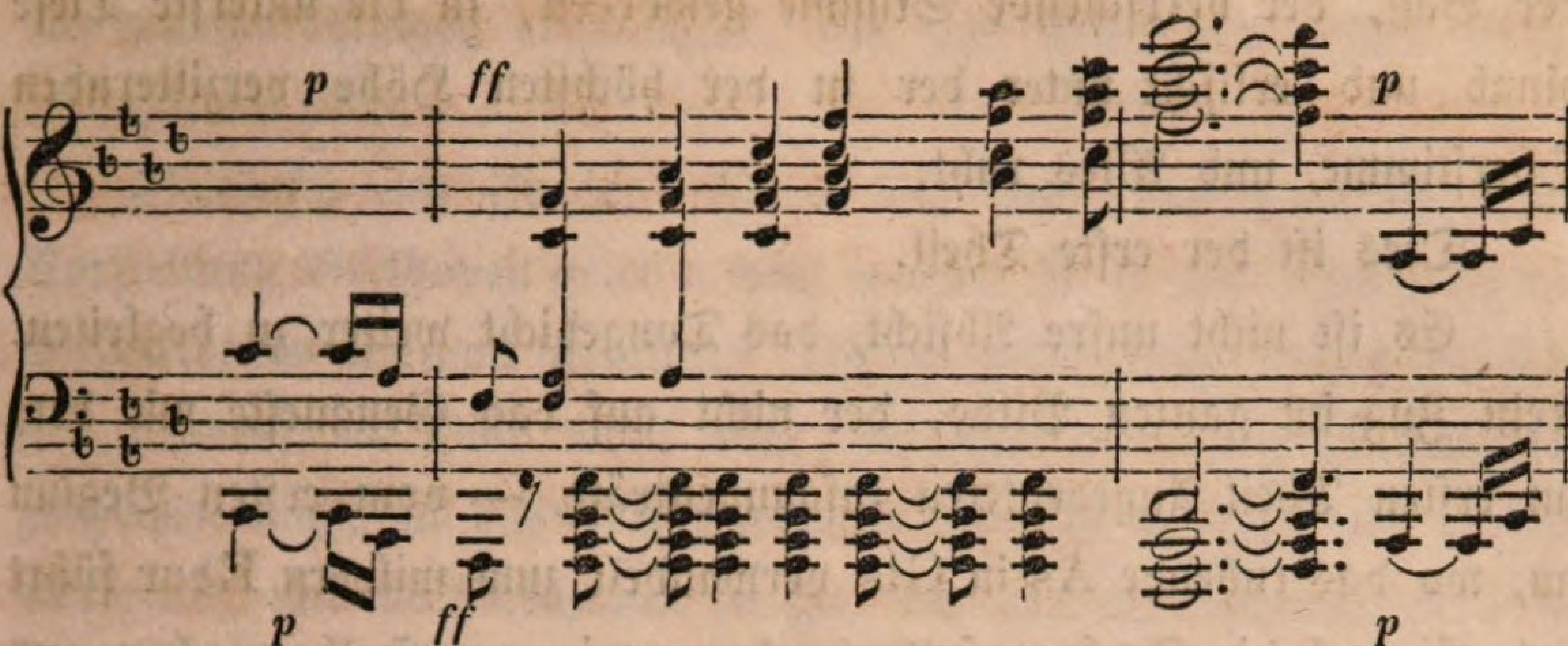


schwebt geisterhaft weit und hohlklingend fragweise daher und spannt in seiner sofortigen Wiederholung auf der höhern Halbstufe (des-b-ges, also Dur) noch schärfer; was sind das für Töne, die in der tiefsten Tiefe sich in die Frage
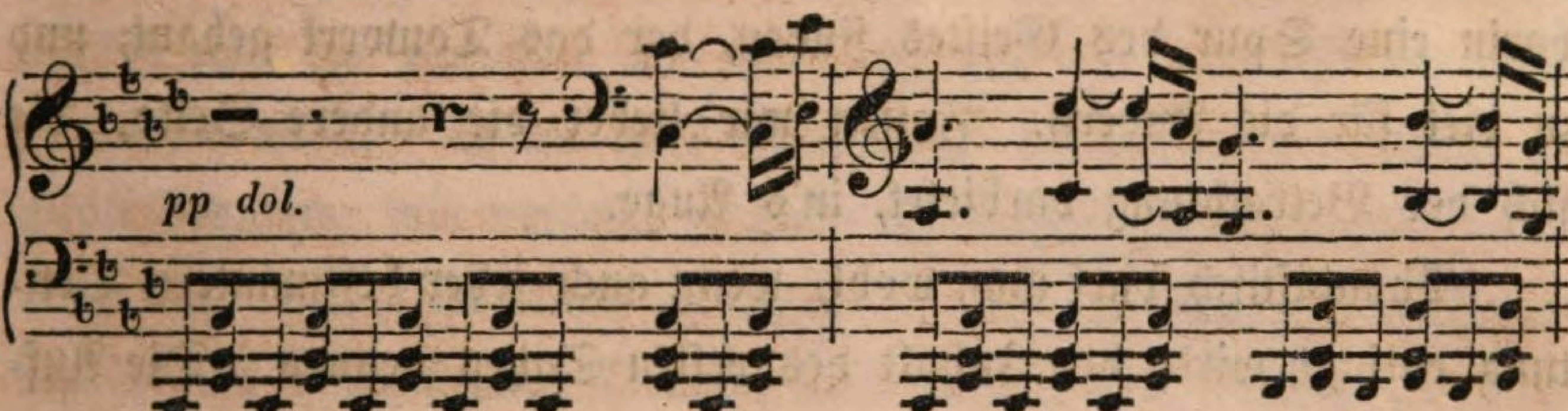


mahnend, warnend drängen und nicht ablassen, bis das Fragende blitzartig aufzuckt und reißend niederfährt und sich wieder erhebt zur Frage? —

Nehme man jede Andeutung, die sich hier zu dem nackten Thatbestand der Noten ungerufen herzudrängt, für Chimäre! es ist nichts davon zu beweisen. Aber die ärgste der Chimären wär' es, solche Tonbilder zusammenzustellen, wenn nicht ein innerlich waltender Sinn sie hervorgerufen. Wären sie bloßes Tongespiel, so müßte man jedem Handstück den Vorzug geben, so wären sie selbst technisch verwerflich; denn der Vordersatz findet keinen Nachsatz und das zweite Motiv (des, des, des, c) keinen Anlaß im ersten. Dergleichen ist weder technisch noch geistig Beethovens Art.

Derselbe Satz wiederholt sich, wieder leis' anhebend, aber mit schmetterndem Einschlag der Harmonie



dreimal mit Wuth unterbrochen, und schnell wie ein Augenwink ist das Alles hinüberentschwebt auf Es, harrt da auf bangen und doch wie Harfenklang hoffnungweckenden Akkorden, bis — es geht Alles schnell vorüber — über die mattangeleuchtete Tiefe der schwankenden Nebelwelt Gesang heranschwebt, —



und gleich nach dem Wiederanfang in peinlichen Tönen seine Störung findet. Waren es Geisterstimmen aus Elysium, das der grausame Mythos der Hellenen so nah an den Tartarus rückt? Wer weiß es? dem Freunde der Griechen waren dergleichen Vorstellungen nicht allzufern, wie wir anderswo noch erfahren werden.

Was man auch für wahr nehmen möge, von jenen Klängen schwingen sich die Töne herab zu einem zweiten, hartverstockten, in der Tiefe und Enge sich wechselnd abarbeitenden Satze, der dann wieder auf einem höhern Punkte ängstlich schwebt, während der Baß entgegensteigt und in jene Töne ausläuft, die schon in die erste Frage pochend und dräuend hineintraten. Erst mit diesem zweiten Seitensatze — er steht in Asmoll — kommt festerer Zusammenhalt in das Ganze, der Schlußsatz macht kurz ein Ende, aus ihm steigt

der Baß, der herrschende Stimme geworden, in die unterste Tiefe hinab und erlischt unter der in der höchsten Höhe verzitternden Oberstimme, und Alles ruht.

Dies ist der erste Theil.

Es ist nicht unsre Absicht, das Tongedicht weiter zu begleiten. Kein Zug im ganzen Bilde, der nicht auf das Genaueste mit dem im ersten Theil Angedeuteten zusammenträfe, — vom ersten Beginn an, wo das ruhende As in Gis verwandelt zum mildern Edur führt und Einmal die Seele aufathmen kann, wie zum Halberwachen aus angstvollem Traum, — durch jene peinlich, als sei sie gelähmt, sich fortwindende Quintolenfigur, — über jene Mahntöne, die bei der Wendung in den dritten Theil und da unter dem Hauptsatz immer fortpochend, bald klagend, bald dräuend, fast Wortgespenster werden, wie „ewig verdammt". Genug hiervon für die, welche darin eine Spur des Geistes finden, der das Tonwerk gebaut, und zu viel für die Andern. Fassen wir lieber die andere Seite, die sich der Betrachtung darbietet, in's Auge.

Phantastisch darf man wohl, wenn auch jeder bestimmtern Deutung entsagt wird, den Inhalt des ersten Satzes nennen. Die Aufstellung des Hauptsatzes in hohlen Doppel-Oktaven, — die Wiederholung des Vordersatzes in einer ganz fremden Tonart (Gesdur nach Fmoll) statt einer Nachsatzbildung, — die äußerlich vollkommen unmotivirte Einmischung jenes ganz fremden Des, Des, Des, C, — das eben so abrupte Hinunter- und Hinauffahren des Sechszehntelfigur und der abermalige Abbruch mit einer Art von Halbschluß auf der Dominante, — die Wiederholung des Hauptsatzes zum dritten Mal ohne Nachsatz: Alles trägt dazu bei, die Phantastik des Satzes, wenigstens bis zu dem zweiten Seitensatz hin, festzustellen. Aber noch weiter. Der erste Seitensatz war ganz normal in der Parallele des Hauptstons, in Asdur aufgetreten. Der zweite Seitensatz verwandelt das in Asmoll, so daß — wenn einmal Moll auf Moll folgen sollte — statt der nächstgelegenen Dominante Cmoll, eine weitentlegene Molltonart ergriffen und, die

Nebenausweichungen abgerechnet, bis zum Ende des ersten Theils beibehalten wird.

Beiläufig eine Frage. Wenn also nicht eine ganz bestimmte Vorstellung Beethoven geleitet hat: warum ist er von F moll in das weitentlegene As moll gerathen? Ist es gleichgültig, wohin ein Satz sich wendet? — Doch wohl nicht, da schon der bloße Verstand es gutheißen muß, an das Nächstgelegene eher zu denken, als an das Entfernte, und da Beethoven so gut wie alle nennenswerthen Komponisten daran als an einem Grundgesetze festgehalten hat, so lange nicht die Natur eines besondern Tonsatzes Abweichung foderte. — Ist es gleichgültig, ob man sich in einem Mollsatze wieder nach Moll statt nach der Durparallele wendet? — Die Kompositionslehre hat längst nachgewiesen, daß Moll auf Moll gar trüb, doppelt trüb ist (daher ein schlechtes Spiel, wenn mit Tönen blos gespielt werden soll*)) und die Parallele wie Erlösung aus der Trübniß des ersten Molltons wirkt. Wenn aber Beethoven bisweilen des Moll auf Moll bedurfte: wie verfuhr er da? Er nahm dann entweder seinen Weg nach der Dominante in Moll, z. B. im Finale der Sonate Op. 2 aus F moll nach C moll; oder er versetzte wirklich die Durparallele in ihr Moll, brachte aber, als wär' ihm Moll leid geworden, Dur nach; so im ersten Satze der pathetischen Sonate, wo er von C moll nach Es moll geht, dies aber in Es dur verwandelt und den Theil breit in Es dur schließt. Warum also hat Beethoven hier As moll an die Stelle von As dur gesetzt? War es ein Spiel, so war es ein sehr linkisches und verdrießliches, ein La Mi in zweiter Potenz. Man muß Beethoven's Werk schelten, oder einen besondern Antrieb zugeben, — oder Non mi ricordo (S. 5) spielen und sich dem Streben nach Aufklärung entziehn.

Nun zum Satze zurück. Wir durften ihn phantastisch nennen; phantastisch ist, was sich dem unserm Begriffsvermögen gewohnten
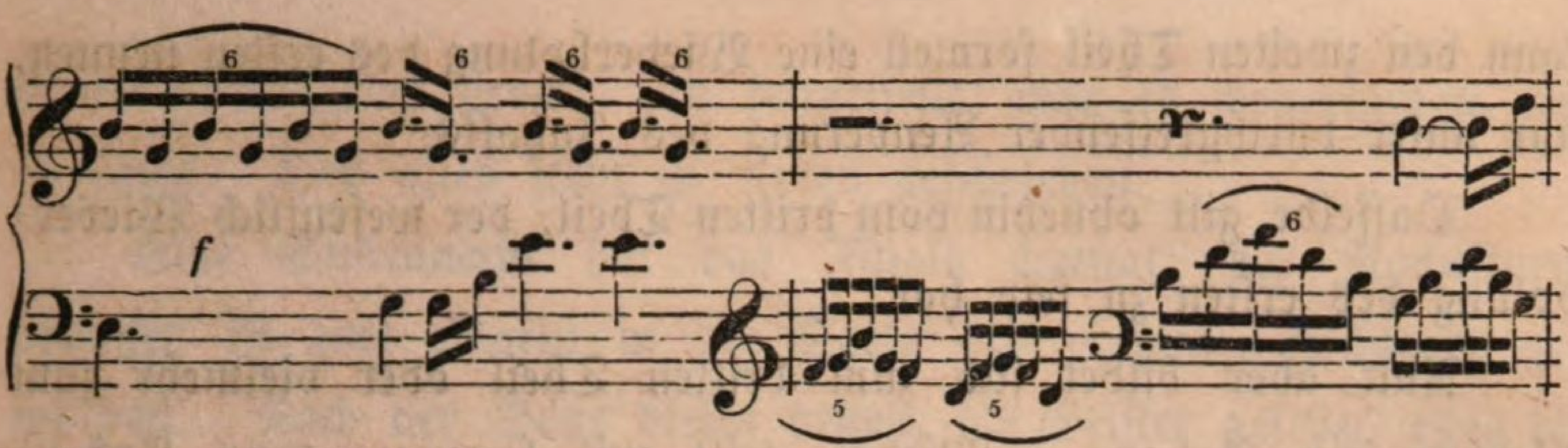
*) Daher das alte Wort: es läuft auf ein La Mi (A moll E moll) hinaus, wenn eine Angelegenheit eine üble Wendung nahm.

Zusammenhang entrückt zeigt, z. B. jede Vorstellung aus dem Jenseit oder Geisterreiche, weil wir davon kein bestimmtes und verbürgtes Bild uns machen können. Die Phantastik ist eine der höchsten Spannungen der Phantasie, eins der bedeutsamsten Gebiete der Kunst, die gerade hier an die Grenze des Unendlichen tritt. Allerdings liegt an derselben Grenze auch Wahn und Wahnsinn. Der weise Chiron sagt an solcher Grenzscheide zu Faust:

. . . . . . als Mensch bist du entzückt;
doch unter Geistern scheinst du wohl verrückt!

Nun ist das höchst merkenswerth an Beethoven, daß kein Musiker die Gabe der Phantastik in solchem Grade besessen, aber keiner sie so beherrscht und gebändigt hat, wie er, von dem wir schon früher (Th. 1. S. 320) angemerkt, daß er gerade der Form der Phantasie weniger hold gewesen. Dies zeigt sich vielleicht nirgends deutlicher, als in der F moll-Sonate. Der Inhalt erscheint, man mag ihn ansehn, wie man will, phantastisch. Aber alsbald, vom zweiten Seitensatz ab, muß er sich der zügelkräftigen Hand des Meisters, der eben hierdurch Meister ist, unterwerfen, — und zwar, ohne sein Wesen einzubüßen. Jene Phantasiebilder sind nun einmal gegeben. Jetzt leben und bewegen sie sich nach naturgemäßem Gesetz.

Nach dem Schlusse des ersten Theils tritt der Hauptsatz in E dur auf. Er ist also am Werke, ohnehin hat er noch nicht zu genügender Ausbreitung kommen können. Auch in E dur ist er nur monodisch, in Oktaven (nicht mehr in den hohlen Doppeloktaven) aufgetreten. Der Durton kann nach dem Sinn des Ganzen nicht lange gehalten werden, er verwandelt sich in Moll, in E moll wird der Hauptsatz zum Baß ergriffen und unter einer zitternden Oberstimme (hier also hat er zum erstenmal Begleitung, Anhalt) bis zur Höhe geführt. Von da windet sich der Baß mit jener quälerischen Quintolenfigur in die Tiefe zurück und die Oberstimme führt den Satz



bis zum höchsten g hinauf*) auf dem Akkorde g-h-d-f. In Cmoll bringt ihn dann der Baß, auf es-g-b-des der Diskant, in Asdur der Baß, auf a-c-es-ges der Diskant, stets unter dem Gegensatz der Quintolen in der andern Stimme, die sich zum Schluß jedes dieser Abschnitte zur Sextolenbewegung aufraffen. Auf der Dominante von Desdur wiegt sich diese ganze Bewegung zur Ruhe.

Dieser ersten Partie des zweiten Theils folgt in gleich gemessener Weise eine zweite, die den ersten Seitensatz (mit der Einführung aus Theil 1.) zur erweiterten und veränderten Anschauung bringt und mit jenem Motiv der vier Schläge den Orgelpunkt bildet. Man

*) Die vorliegende Sonate ist die erste, in der Beethoven die Erweiterung der Tastatur mit Bedeutsamkeit benutzt In den Sonaten Op. 2, 7, 10 und 13 bleibt er im alten Umfang der Tastatur von F bis $\overline{\overline{\overline{f}}}$, obgleich ihm in der Ddur Sonate Op. 10 $\overline{\overline{\overline{fis}}}$ zur Vollendung des Hauptsatzes evident fehlt. In den Sonaten bis Op. 31 überschreitet er die alten Gränzen ebenfalls nicht; in der Sonate Op. 53 geht er bis zum dreigestrichnen g und a, aber ohne wesentlichen Einfluß; es ist da nur Verdoppelung und Streckung der Gänge beabsichtigt, die ganze Sonate hat wesentlich nur glanzvolles Tonspiel zum Inhalt. In den Sonaten Op. 81, 90, 101 bis 111 wird über den Umfang von $\underline{C}$ bis $\overline{\overline{\overline{e}}}$ frei geschaltet.

Welche Bedeutung haben diese entlegensten Töne der Tiefe und Höhe? — Zunächst dienen sie als Verdopplungen zur Verstärkung und gewähren den Gängen erweiterten Spielraum. Dann aber läßt sich beobachten, daß die Töne, je weiter sie sich vom Umfang der menschlichen Stimmen (F bis $\overline{\overline{b}}$), in denen wir ein Grundmaaß für das menschennächste Tonsystem besitzen, entfernen, auch dem menschlichen Gefühlskreise sich entlegener erweisen. Sie werden gleichsam außermenschliche Laute und gehören damit mehr der Sphäre des Phantastischen als des Menschlich-Gewissen an. — Dies trifft ganz genau bei den beethovenschen Sonaten zu, obgleich bekanntermaaßen die Erweiterung der Tastatur früher nicht vorhanden war und später nicht von Beethoven ausgegangen ist.

kann den zweiten Theil formell eine Wiederholung des ersten nennen, nur unter durchgreifender Aenderung des Inhalts.

Dasselbe gilt ohnehin vom dritten Theil, der wesentlich Wiederholung des ersten zu sein hat.

Nun aber bildet sich zum dritten Theil oder vielmehr zum Ganzen ein Anhang. Wieder tritt mit langgezogenem Anfang sieben Takte weit der Hauptsatz auf dem Schlußton (Fmoll) im Baß, in tiefster Lage unter dem sextolisch figurirten Diskant in der Höhe hervor, wendet sich nach Desdur und vernimmt da die Antwort der hohen Stimme, jenen Gesang, bei dem wir der elisäischen Gefilde zu denken gewagt. Nicht weiter folgen wir.

Ueberall hat sich festeste mannhafte Haltung erwiesen an dem phantastischsten Gegenstande, den Beethoven je gefaßt.
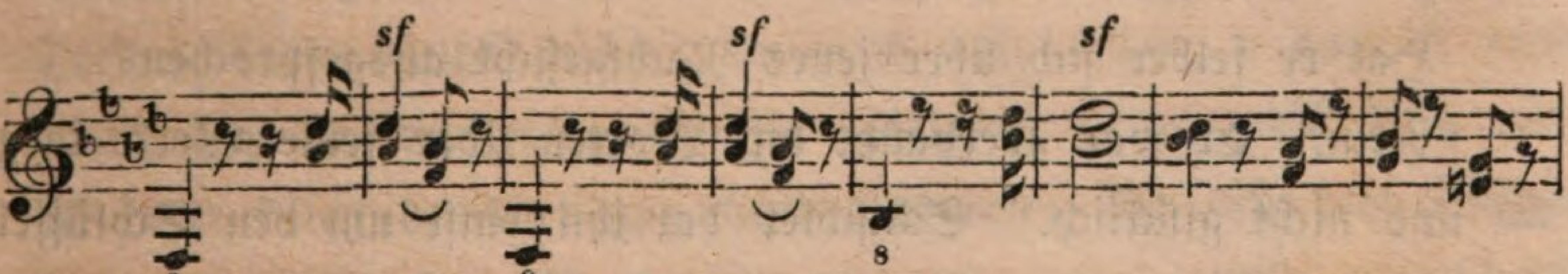
Den zweiten Satz dürfte man ein stummes De profundis clamavi ad te nennen. Ueber einem tiefen einsamen Basse, — die Tiefe redet aus dem Nachtgesicht herüber, — bildet sich, wie der Aufblick in stummer Andacht, kaum bewegt, ein höchst ernster einfacher Gesang. Die Wiederholung, — es sind nämlich Variationen, aber diesmal nicht figurale, sondern geistige, — setzt beide Stimmen noch deutlicher auseinander, die Klänge der obern Lage sind unterbrochen, stockend, der Baß schwankt nach. Mild und trostvoll hebt die folgende Variation den Gesang höher empor in lichtere Lagen, der in der dritten Variation, harfenartig begleitet, zum Aether emporschweben zu wollen scheint, aus höchster Lage wieder zur anfänglichen Tiefe, dann zur Mitte zurückkehrt und hier, im Verhallen, — im scharfen Nachruf in das Finale hineindrängt.

Das Finale war, wie uns Ries (Th. 1. S. 163) erzählt, in einer Sturmnacht empfangen worden. Und eine Sturmnacht ist es, ohne Rast, ohne Erholung dahersausend, wie jene Nacht, in der Lear sein gequältes ehrwürdiges Haupt den Winden preisgab nnd den peitschenden Regengüssen. Aus solch einer Nacht war Beethoven heimgekommen und hatte, nach Allem ganz unerwartet, im trotzigen

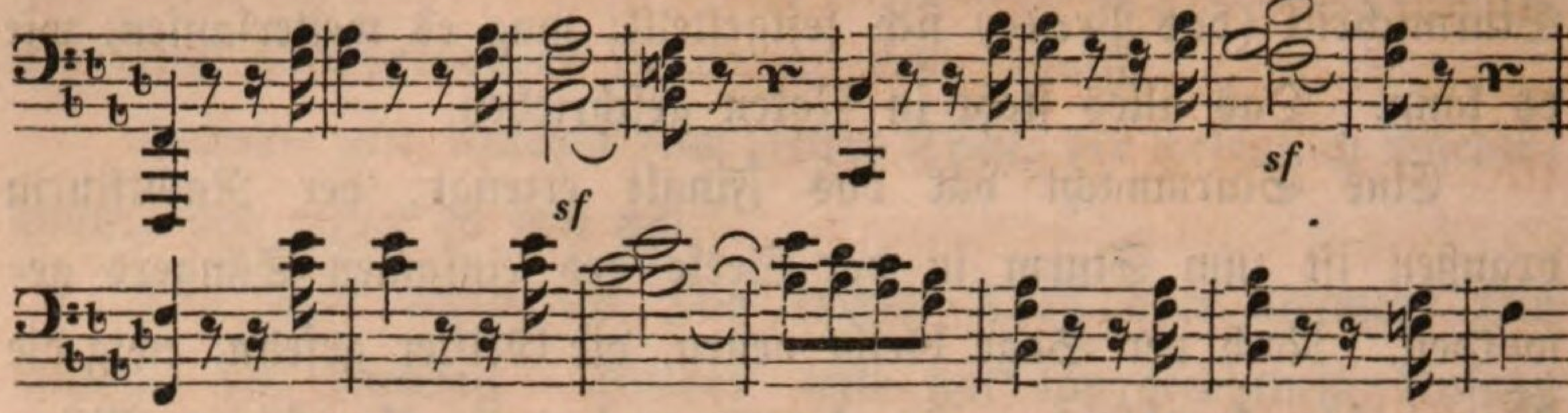
Sturmschritt (das Presto) sich festgestellt; mag es weitersausen, wie es kann. Das alles steht in Noten geschrieben.

Eine Sturmnacht hat das Finale erzeugt; der Nachtsturm draußen ist zum Sturm in der Seele des einsamen Sängers geworden. Nach der Sage bleibt denen, die Geister gesehn, ewig die Wange schreckensbleich. So konnte nach der gespenstigen Vision des ersten Satzes nicht Frieden und Heiterkeit einkehren. Jenes „Aus der Tiefe ruf' ich zu Dir!" konnte nach Himmelsklängen hinüberlauschen, dem bangen Erdenleben mit seiner athemlosen Hast sich entwinden konnt' es nicht; das ungestillte Weh der Erde faßt hinein und heftet sich nagelspitz mit wiederholten Schlägen in das Herz.

Und nun beginnt jenes Wehen, das im Nachtsturm dem Sänger zur Besinnung gekommen war, hoch oben und ganz leise, gerade wie Windeswehn sich in den höchsten Waldwipfeln ankündigt, und fegt hinunter und tos't wühlend in der Tiefe. Das läßt nimmer ab, aber es wird, wie sich gebührt (Takt 20) Nebensache, — Gleichniß der tiefinnen rastlos stürmenden Seele. Und wie sich der Mann, der rechte Mann, im innern und äußern Sturm erst recht selbstgewiß faßt, so stellt Beethoven vor allem (Takt 20 bis 29) sich erst sturmfest, taktfest hin und haucht — dann erst zu dem sichern Maaße — sein Sturmlied



hinaus in die Nachtverwilderung. Nicht was er singt, daß er singt, daß er ist und feststeht in ungebrochenem Muthe; das gilt. Daher ist ihm nun jene Weise gar nicht zu thun, er läßt sie fallen um das rechte Lied, das sein Leben lang gegolten:



„durch Sturm und Nacht empor!“ Der Sturm läßt nimmer ab und der Muth läßt nimmer sich beugen, wenn auch im Gewirbel das Herz einmal erbangen will und klagt (Seitensatz, jenes Lied war Hauptsatz) und erseufzt (zweiter Seitensatz, in Bmoll, es ist dritte Randoform) und ein einzig Mal Alles, der Sturm außen und innen, in athemlose Stille tief versinkt. Dafür klingt zuletzt jenes Presto wie der Trommelschlag zum kurzen Sturmmarsch.

Blickt zurück auf jene kleine Sonate (Th. 1. S. 121) Op. 2, auch aus F moll, die elf oder zwölf Jahr älter ist. Welch einen Weg hat er zurückgelegt! Das hat nicht Musik allein gethan, nicht die fünfundfunfzig Werke; das geistige Leben, die harten innern Prüfungen haben ihn gehoben, der Fluch seines Verhängnisses (Th. 1. S. 165) er war durch Muth und Treue zum Segen geworden. Das muß immer wieder in Beethovens Leben erkannt werden.

Und doch, so weit der Weg, der Mann und sein Beruf sind derselbe geblieben. Seelenleben in Fülle zu entwickeln, war der Beruf, im Reiche der wortfreien Tonkunst.

Hat er selber sich über jenes Nachtgesicht ausgesprochen?

Nein. Er war überhaupt mit Worten über seine Werke karg — und nicht glücklich. Schindler bat ihn einst um den Schlüssel zu den beiden Sonaten Op. 57 und 31, D moll. Er erwiederte: „Lesen Sie Shakespeare's Sturm!“ — Was ist damit anzufangen? Die beiden Sonaten bieten so wenig einen Vergleichspunkt zu jenem Drama, als unter einander. Beethoven hat das Wort hingeworfen, — wer weiß, wo damals seine Gedanken weilten, oder was er zuzusetzen im Sinn hatte und unausgesprochen ließ. Bei täglichem Umgang mit einem vertrauten Freunde kommt der-

gleichen leicht vor. Vielleicht lag der Vergleichspunkt für Beethoven nur in der Erinnerung an jene Sturmnacht, die das Finale an's Ufer warf, wie Shakespeare's Sturm den Konflikt.

Neben diese merkwürdige Sonate stellen sich

Trois grands Quatuors, Op. 59,

die ersten nach jenen zweimal drei, die als Op. 18 im Jahr 1801 erschienen und Th. 1. S. 202 erwähnt worden sind.

Wie viel war seitdem geschehn, geschaffen, in Beethoven und um ihn herum verändert! Welche Prüfungen hatte er erlebt, wieviel straffer und umfassender war er an Karakter und Geist geworden! Man muß sich, um das gerade an den neuen Quartetten recht klar zu erkennen, die ersten Quartette und die damalige Lebensperiode Beethovens vergegenwärtigen, über die er in wenig Jahren so weit hinausgeschritten war.

Hierzu kommt ein in den Signalen für die musikalische Welt (Nr. 5 von 1852) mitgetheilter Brief Beethovens gelegen, dem das Datum fehlt, der aber seinem Inhalte nach in das Jahr 1801 oder nicht viel später zu setzen sein wird.

Beethoven schreibt an einen frühern Freund und Kunstgenossen, Karl Amenda, jetzt zu Wirben in Kurland:

„Mein lieber, mein guter Amenda, mein herzlicher Freund, mit inniger Rührung, mit gemischtem Schmerz und Vergnügen habe ich Deinen letzten Brief erhalten und gelesen. Womit soll ich Deine Treue, Deine Anhänglichkeit an mich vergleichen, o das ist recht schön, daß Du mir immer so gut geblieben, ja ich weiß Dich auch mir von Allen bewährt und herauszuheben, Du bist kein Wiener Freund*), nein Du bist einer von denen, wie sie mein vaterländischer Boden hervorzubringen pflegt; wie oft wünsche ich Dich bei mir, denn Dein Beethoven lebt sehr unglücklich; wisse, daß mir der edelste Theil, mein Gehör, sehr abgenommen hat, schon damals als

*) Vielleicht ein Nachklang des Argwohns, den er in der Periode des Ertaubens so leicht gegen Jedermann faßte.

Du noch bei mir warst, fühlte ich davon Spuren, und ich verschwieg's, nun ist es immer ärger geworden, ob es wird wieder können geheilt werden, das steht noch zu erwarten, es soll von den Umständen meines Unterleibs herrühren; was nun den betrifft, so bin ich fast ganz hergestellt, ob nun auch das Gehör besser werden wird, das hoffe ich zwar, aber schwerlich, solche Krankheiten sind die unheilbarsten. Wie traurig ich nun leben muß, alles, was mir lieb und theuer ist, meiden, und dann unter so elenden, egoistischen Menschen wie . . ., . . . &c., ich kann sagen unter allen ist mir Lichnowski der erprobteste, er hat mir seit vorigem Jahr 600 Fl. ausgeworfen; das und der gute Abgang meiner Werke setzt mich in den Stand, ohne Nahrungssorgen zu leben; alles, was ich jetzt schreibe, kann ich gleich fünfmal verkaufen, und auch gut bezahlt haben. — Ich habe ziemlich viel die Zeit geschrieben; da ich höre, daß Du bei . . . Klaviere bestellt hast, so will ich Dir manches schicken in dem Verschlag so eines Instruments, wo es Dich nicht so viel kostet. — Jetzt ist zu meinem Trost wieder ein Mensch hergekommen, mit dem ich das Vergnügen des Umgangs und der uneigennützigen Freundschaft theilen kann, er ist einer meiner Jugendfreunde, ich habe ihm schon oft von Dir gesprochen und ihm gesagt, daß seit ich mein Vaterland verlassen, Du einer Derjenigen bist, die mein Herz ausgewählt hat, — auch ihm kann der . . . nicht gefallen, er ist und bleibt zu schwach zur Freundschaft, ich betrachte ihn und . . . als bloße Instrumente, worauf ich, wenn's mir gefällt, spiele, aber nie können sie edle Zeugen meiner innern und äußern Thätigkeit, eben so wenig als wahre Theilnehmer von mir werden; ich taxire sie nur nach dem, was sie mir leisten. O wie glücklich wäre ich jetzt, wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte, dann eilte ich zu Dir, aber so von Allem muß ich zurückbleiben, meine schönsten Jahre werden dahinfliegen, ohne alles das zu wirken, was mich mein Talent und meine Kraft geheißen hätten. — Traurige Resignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muß; ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinauszusetzen, aber wie wird es mög-

lich sein? Ja Amenda, wenn nach einem halben Jahre mein Uebel unheilbar wird, dann mache ich Anspruch auf Dich, dann mußt Du alles verlassen und zu mir kommen; ich reise dann (bei meinem Spiel und Komposition macht mir mein Uebel noch am wenigsten, nur am meisten im Umgang) und Du mußt mein Begleiter sein, ich bin überzeugt mein Glück wird nicht fehlen, womit könnte ich mich jetzt nicht messen; ich habe seit der Zeit Du fort bist, alles geschrieben bis auf Opern und Kirchensachen, ja Du schlägst mir's nicht ab. Du hilfst Deinem Freund seine Sorgen, seine Uebel tragen. Auch mein Klavierspielen habe ich sehr vervollkommnet, und ich hoffe diese Reise soll auch Dein Glück vielleicht noch machen, Du bleibst hernach ewig bei mir. — Ich habe alle Deine Briefe richtig erhalten; so wenig ich Dir auch antwortete, so warst Du doch immer mir gegenwärtig und mein Herz schlägt so zärtlich wie immer für Dich. — Die Sache meines Gehörs bitte ich Dich als ein großes Geheimniß aufzubewahren und Niemand, wer es auch sei, anzuvertrauen. — Schreibe mir recht oft, Deine Briefe, wenn sie auch noch so kurz sind, trösten mich, thun mir wohl, und ich erwarte bald wieder von Dir, mein Lieber, einen Brief. — Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiß, was Du schon sehen wirst, wenn Du sie erhalten wirst. — Jetzt' leb wohl! lieber Guter; glaubst Du vielleicht, daß ich Dir hier etwas Angenehmes erzeigen kann, so versteht sich's von selbst, daß Du zuerst Nachricht davon giebst

Deinem treuen Dich wahrhaft liebenden
L. v. Beethoven*)."
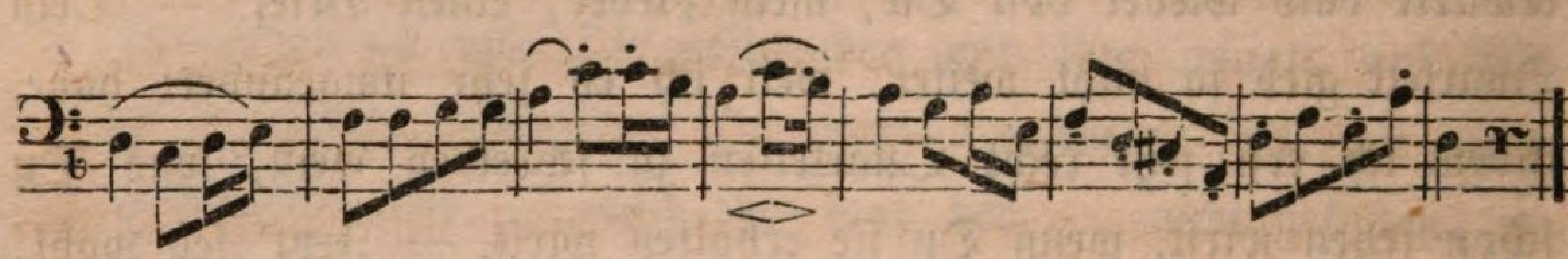
---

*) Ein andrer Brief Beethovens an Amenda (ebenfalls ohne Datum) scheint dem oben mitgetheilten vorangegangen zu sein. Er lautet:

„Wie kann Amenda zweifeln, daß ich seiner je vergessen könnte — weil ich ihm nicht schreibe oder geschrieben — als wenn das Andenken der Menschen sich nur so gegeneinander erhalten könnte."

Tausendmal kommt mir der beste der Menschen, den ich kennen lernte, im Sinn, ja gewiß unter den zwei Menschen, die meine ganze Liebe besaßen, und

Wie stimmt der kindlich treuherzige Ton zu jenen Quartetten und ihrer Zeit! Was liegt zwischen ihnen, bei denen er meint, daß er erst jetzt recht wisse, Quartette zu schreiben, und den jetzt als Op. 59 erscheinenden!

Diese Quartette, die 1807 in Wien aus dem Manuscripte gespielt und 1808 herausgegeben wurden, waren dem russischen Botschafter in Wien, Grafen (nachherigen Fürsten) Rasumowski gewidmet. Die Person und Nationalität des Grafen sind nicht ohne Einfluß auf das Werk geblieben; im ersten Quatuor (F dur) und im zweiten (E moll) sind russische Volkslieder als Themate benutzt, im erstern für das Finale, im letztern für den dritten Satz, das sogenannte Scherzo, das hier aber Allegretto überschrieben ist. Es wäre möglich, daß Beethoven aus eignem Antrieb, aus Wohlgefallen an den Liedern, jene Themata gewählt hätte, oder vielmehr, daß sie sich seiner Phantasie eingepflanzt hätten. Allein wahrscheinlich ist dies schon nach dem musikalischen Gehalte der Melodieen nicht. Die des F dur-Quartetts heißt bei Beethoven (wir wissen nicht, ob und was er dazu gethan) so:



und hat allerdings, wie viele russische Volksmelodieen, etwas fremdartig Anziehendes, das schon in der Tonart begründet ist, die man

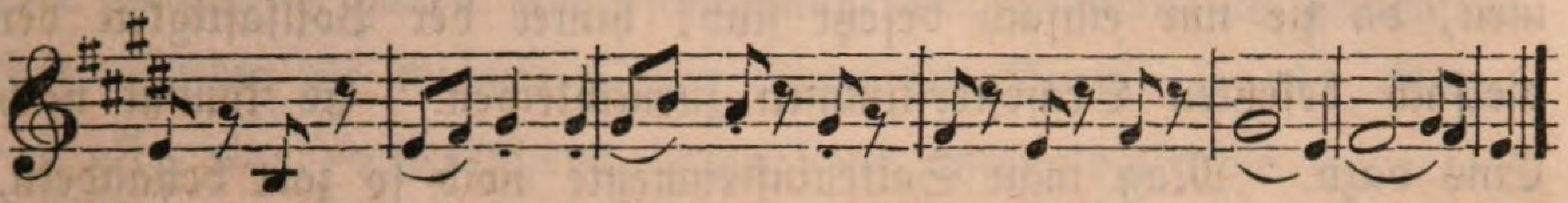
---

wovon der eine noch lebt, bist Du der Dritte — nie kann das Andenken an Dich mir verlöschen — nächstens erhältst Du einen langen Brief von mir über meine jetzigen Verhältnisse und alles was Dich von mir interessiren kann. — Leb' wohl lieber, guter, edler Freund, erhalte mir immer Deine Liebe, Deine Freundschaft, so wie ich ewig bleibe

Dein treuer Beethoven.

Freundschaft und Liebe machten ihn in seinen Briefen redselig, ja überfließend, wohl gar — nach Musiker Art — zerfließend. Ueber seine Werke war er um so kürzer; die waren ihm ja abgethan.

für äolisch in genus molle*) ansprechen muß; auch das verlangenvolle Zurückkommen auf c ist bedeutsam. Die Melodie aus dem Emoll Quatuor ist nach Beethovens Fassung folgende,



auch nicht ohne Interesse; gleichwohl scheint sie so wenig wie die vorige geeignet, aus eigner Kraft Beethoven in solchem Grade angezogen zu haben, daß er zu ihrer Aufnahme in bedeutenden Werken gedrungen gewesen wäre. Dann hat aber auch Beethoven, wenn er fremde Melodieen aufnahm (in der Eroica, in der Sonate Op. 110, in der Schlacht bei Vittoria) sie stets mit treffender Bedeutsamkeit für das Werk gewählt und behandelt; beides wüßten wir hier nicht zu erweisen.

Es scheint also, als seien diese beiden Quatuors nicht frei von äußerlichen Bestimmungsgründen geblieben. Daher mag es kommen, daß bei der höchsten Bedeutsamkeit einzelner Partieen eine einheitvolle Idee, die das Ganze hervorgerufen hätte und als einen innerlich wie äußerlich einheitvollen Organismus erscheinen ließe, sich (wenigstens, so weit wir zu erkennen vermögen) nicht herausstellen will.

Noch eine tiefergreifende für den Begriff der Beethoven'schen Leistungen im Quartett wichtige Betrachtung knüpft sich an diese Quartette, die die ganze Musik-Gattung angeht, besonders alle spätern Quartette Beethovens.

Im Quartett vereinigen sich also vier Instrumente zur Ausführung eines einigen Werks, gleichsam ein Orchester im Kleinen; nur daß die Stimmen einfarbiger und gleichartiger sind als im wirklichen Orchester, — lauter Saiteninstrumente, — und deshalb weniger karakteristisch gegeneinander treten; daß ferner das Quartett

*) Bekanntlich der Name einer der mittelaltrigen sogenannten griechischen oder Kirchen-Tonarten. Daß dieselben sich auch in weltlichen Weisen bisweilen geltend gemacht, zeigt unter andern das altfranzösische Lied Vive Henri quatre.

wenig geeignet ist, Massen gegeneinander zu stellen, wie das Orchester die Chöre der Saiten und Bläser, oder das Blech und die übrigen Bläser gegeneinander stellt; daß endlich die einzelnen Stimmen, da sie nur einfach besetzt sind, hinter der Vollsaftigkeit der vielfach besetzten Orchesterstimmen zurückbleiben. Es kommt noch Eins dazu. Mag man Saiteninstrumente noch so zart behandeln, immer lassen sie den Beiklang des reibenden Bogens hören, der bei rauherm Hervortreten als „Kratzen" bezeichnet wird, der bisweilen karakteristisch, öfter störend ist. Dieser Beiklang schwindet oder vermindert sich bei vielfacher Besetzung, weil nach akustischer Erfahrung der schwächere Beiklang durch den stärkern Hauptklang verzehrt wird; das Instrument reinigt und verklärt sich gleichsam.

Das Quartett steht also weit hinter dem Orchester zurück, ihm gegenüber empfiehlt es sich zunächst durch die ungleich größere Leichtigkeit, es zusammen zu bringen.

Dem Solo-Instrument gegenüber (wobei nur an das Piano zu denken ist) steht das Quartett insofern im Nachtheil, als es nimmermehr diese vollkommenste Einheit des Klangs und der Ausführung erlangen kann, und wären vier Brüder Müller die Ausführenden, die einem einzigen Spieler an einem einzigen Instrumente zu Gebote steht. Dagegen ist das Quartett in der Stimmführung dem größten Pianisten unvergleichlich überlegen; jede Stimme hat ihren eignen Spieler, kann sich hinstellen, wo sie will ohne Rücksicht auf die Lage der andern Stimmen, kann diese kreuzen oder sich ihnen (Th. 1. S. 313) in den fremdartigsten Rhythmen entgegensetzen.

Von hieraus ist die Stellung, die Beethoven zum Quartett überhaupt annimmt, klar zu fassen.

So lange das Quartett blos anmuthigem Tonspiel und der gelegentlichen Anregung von Stimmungen als Organ dient, kommt sein eigentliches Wesen, — das Räthsel seines Daseins, möchte man sagen, — noch nicht zum vollen Ausspruch. Es ist dann ein Organ für Musik, das zwischen Piano und Orchester steht, geselliger als das eine, anspruchloser als das andre, das Organ für gesellige

feine Unterhaltung freundlich vereinter Musiker. In diesem Sinne haben Haydn, Mozart, Beethoven selber in den ersten Quatuors und die Mehrzahl aller Quartettschreiber (und welcher deutsche Musiker hätte sich davon ausgeschlossen?) den Quartettsatz genommen. Sie wählten die weitumfassende Form der Sonate in vier Sätzen, — also eine vorherrschend homophone, monologistische Form, — und hatten ihre Freude daran, den Faden ihrer Hauptstimme und was sich ihr anschließt oder entgegenstellt mit gleicher Gerechtigkeit unter die vier Personen zu vertheilen, ohne daß er je verloren ging oder sich verwirrte und versteckte. Gelegentlich erhoben sie sich zu wirklicher Polyphonie, namentlich zur Fugenform, in der erst die wahre Dramatik der Musik beginnt, eine Person sich streitbar gegen die andre durchsetzt, nicht blos Gesellschaft leistet, oder statt ihrer eintritt.

Nun aber war Beethoven ein gar Anderer geworden, ernster, tiefer, in sich gekehrter, als Karakter und als Künstler mächtiger.

Nach dem Scheitern der Oper zunächst auf sein eigentlich Gebiet, die Instrumentenwelt, hingewiesen, arbeitete er (Schindler bezeichnet diese Periode als seine fleißigste) in allen drei Fächern derselben, die ihm zugänglich waren, im Piano, im Orchester, im Quartett mit gleicher Hingebung, aber eben deßwegen in karakteristisch verschiednem Sinne.

Im Orchester stellte er, wie sich versteht, seine großen chorischen Gedanken auf. Hier wurde er immer objektiver, selbst in der neunten, wo er zunächst aus seiner Person herausgesonnen und geschaut zu haben scheint.

Dem Klavier vertraute er das Subjektivste an, dies aber meist zur festesten Einheit eines psychologischen Vorgangs verdichtet.

Im Quartett faßte er die vier Stimmen ideal auf; ohne daß er ihren spezifischen Karakter aus dem Auge verloren hätte, waren sie ihm doch nicht mehr diese Geige, dies Violoncell in ihrer Unvollkommenheit, sie waren ihm genialfreie Träger seines Gedankens worden. „Glaubt Er,“ — so fuhr er einmal gegen den

trefflichen Geiger Schuppanzig, mit dem er weit über ein Jahrzehent befreundet war, als dieser einen Gang im F moll-Quatuor Op. 59 unbequem oder unausführbar finden wollte, heraus, — „glaubt Er, daß ich an eine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht, und ich es aufschreibe?“ Diese Worte erhellen sonngleich seinen neuen, oder vielmehr seinen jetzt fester gestellten und von ihm selbst klarer erkannten Standpunkt; denn er hat niemals einen andern eingenommen. Er hört nicht Instrumente, er hört „Stimmen“.
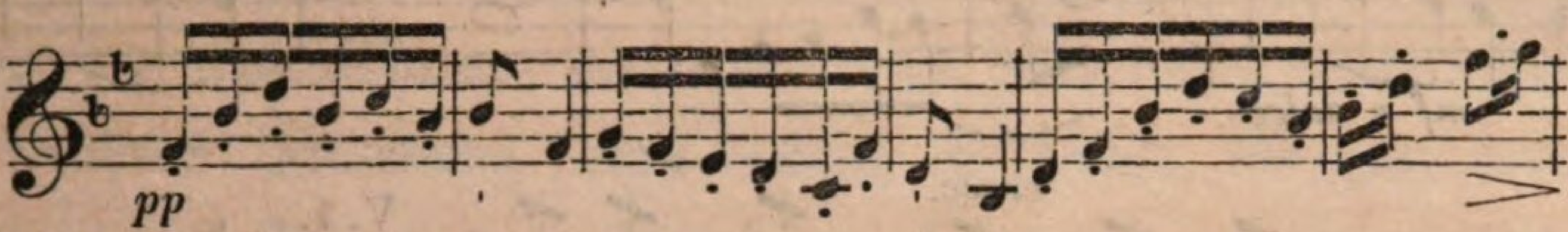
Hier macht sich aber die Zweideutigkeit des Quartettwesens zwischen Solo-Instrument und Orchester geltend.

Diese Stimmen, so freibeweglich und fein, werden jetzt von Beethoven in einer Selbständigkeit geführt, als wäre jede nur für sich allein da, als erginge sich, phantasirte ganz ungebunden diese eine Stimme für sich. Ohne Frage steht ihm diese Emanzipation der Stimmen, dieses vierfältige Leben höher und näher, als die Rücksicht auf das Verhältniß und Verhalten der Stimmen zu einander, auf das harmonische Verhältniß. Niemand hat so klar erkannt, daß das eigentliche Leben der Musik in der Melodie waltet und nicht in der Harmonie, als die beiden innerlichsten Musiker, Sebastian Bach und Beethoven; man mag darüber die Kompositionslehre befragen. So können mehrere Personen sich in mancherlei mehr oder weniger erfreuliche Gruppen zu einander stellen; aber das Leben hat und fühlt jede dieser Personen nur in sich selber allein.

Bei alledem sind indeß diese Stimmen für den kräftig wollenden und gestaltenden Dichter nicht jene gedrungen plastischen, karaktervoll und karakterverschieden gefärbten Stimmen seines Orchesters. Sie sind nur Gleichsam-Personen, in ihren Adern wallt nicht das eisenhaltige, rothe, warme Blut des Menschen, sondern das ciceronianische quasi-sanguis, Gleichsam-Blut der Erscheinungen, die Menschen vorstellen wollen.

So tritt nun die Zweideutigkeit der Musikgattung in die Kom-

position über. Die vier Stimmen sind, wie es gerade der Lauf der Gedanken fodert, vier besondere Persönlichkeiten, die neben und gegen einander handeln; dann wieder sind sie eine einzige Person, die aus mehr als einem Munde redet; das Letztere tritt handgreiflich im Allegretto des F dur Quatuors (S. 16 der André'schen Partitur-Ausgabe) hervor, wenn das Thema so,



ganz unbegleitet, als eine einige festgeschlossene Melodie auftritt, aber zu zwei und zwei Takten unter zweite Violin, Bratsche und abermals zweite Violin vertheilt, — eine Neckerei, die sich gleich darauf zwischen beiden Geigen wiederholt. Diese Zweiseitigkeit in der Auffassung des Stimmwesens ist dem Quartett allerdings nicht ausschließlich, aber mehr als andern Gattungen eigen; sie deutet auf ein läßlicheres, freieres, bisweilen an Laune und Willkühr streifendes Schalten der Phantasie hin, als dem Orchester gegenüber angemessen sein würde.

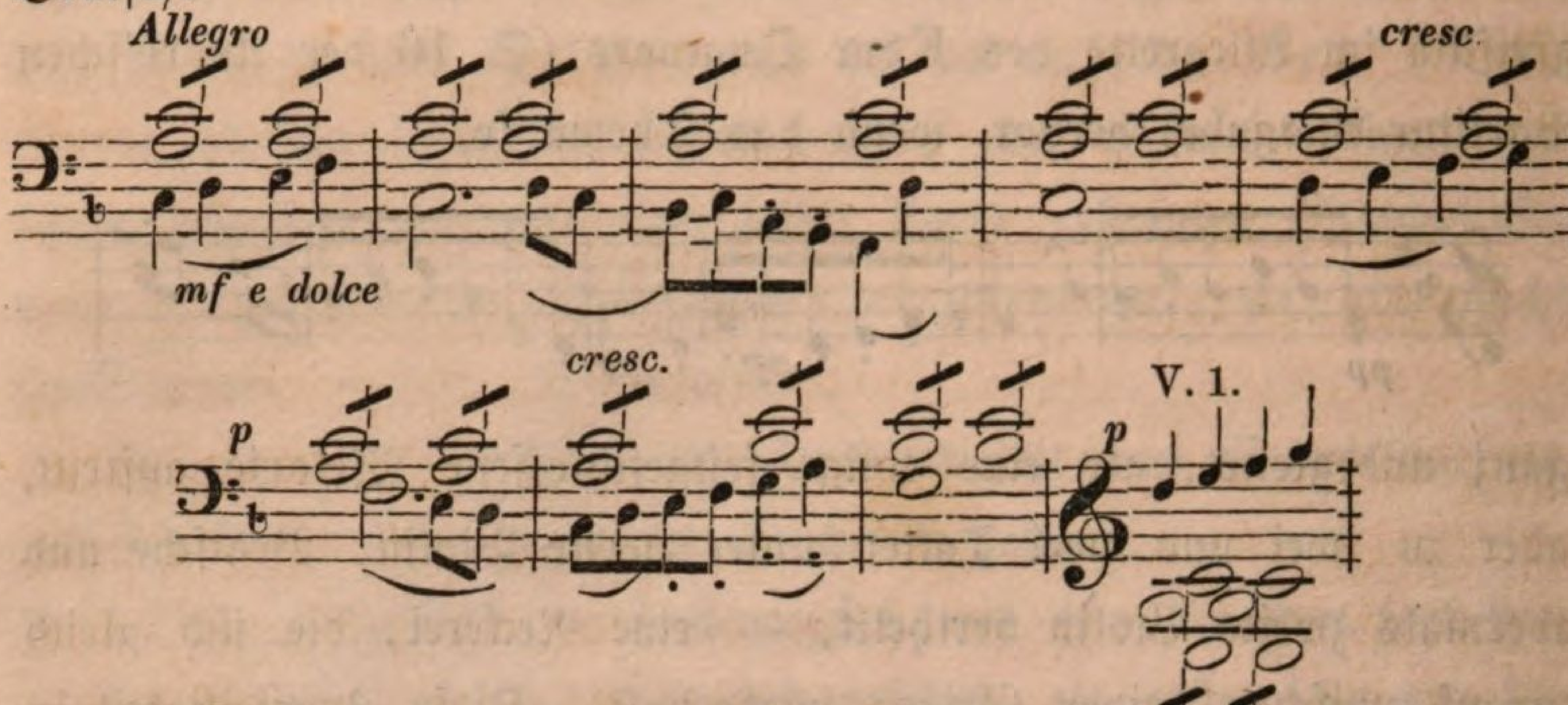
Diesem freiern Schalten giebt sich Beethoven in den neuen Quatuors von Op. 59. an hin. Daher stellt sich das oben S. 45 Bemerkte jetzt als Naturausdruck der Gattung heraus und äußert seinen Einfluß. Die tiefsten Gedanken werden dem Quartett anvertraut, ohne daß es darum zu einer psychologisch einheitvollen Gestaltung der ganzen Schöpfung käme; wie bei der Arabeske weiß man nicht voraus, ob das holdselige, innigblickende Menschenantlitz mit dem Schmuck der braunen Locken nicht vielleicht blos aus dem breiten Geblätter einer wundersamen Blume hervorschaut.

Daß Alles hier Angedeutete blos Andeutung, nicht Kritik ist und in Beethovens und andern Werken einer unzähligen Reihe von Ausnahmen Raum läßt, versteht sich.

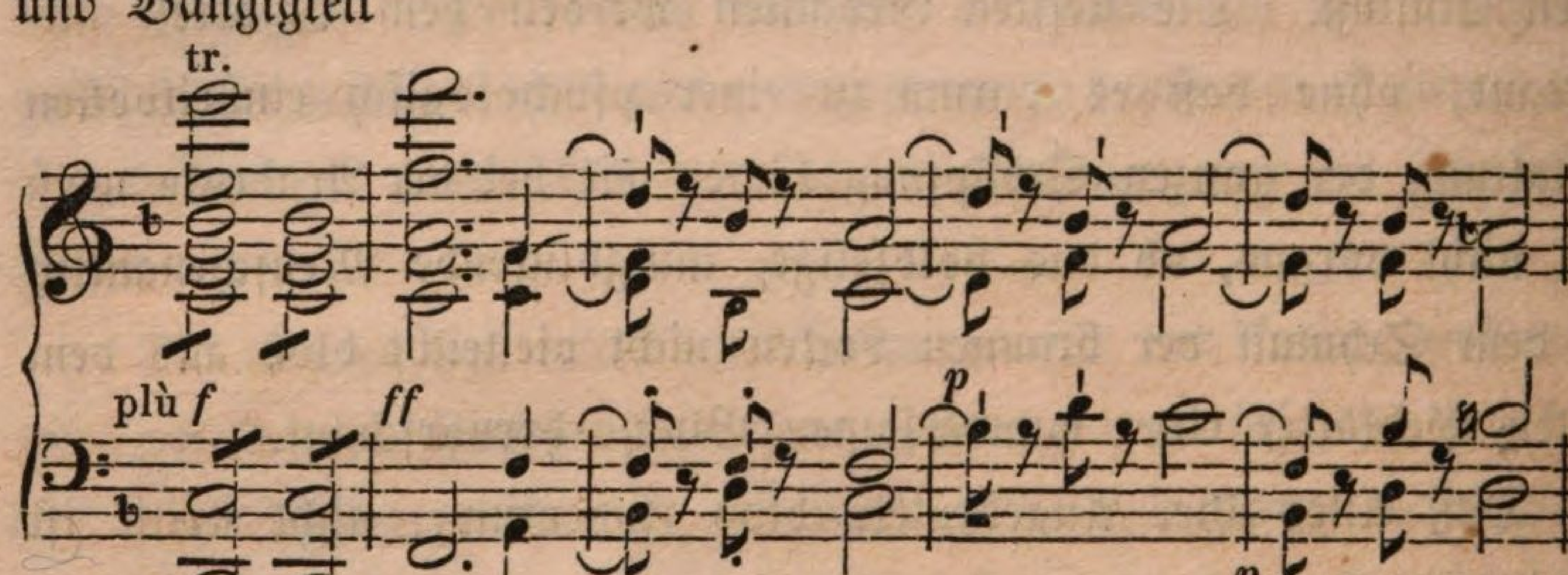
Wenden wir uns endlich zu dem F dur-Quatuor; es ist dasselbe Werk, auf das schon S. 29 hingewiesen worden.

Unvorbereitet gleichsam (auf der Quinte des tonischen Drei-
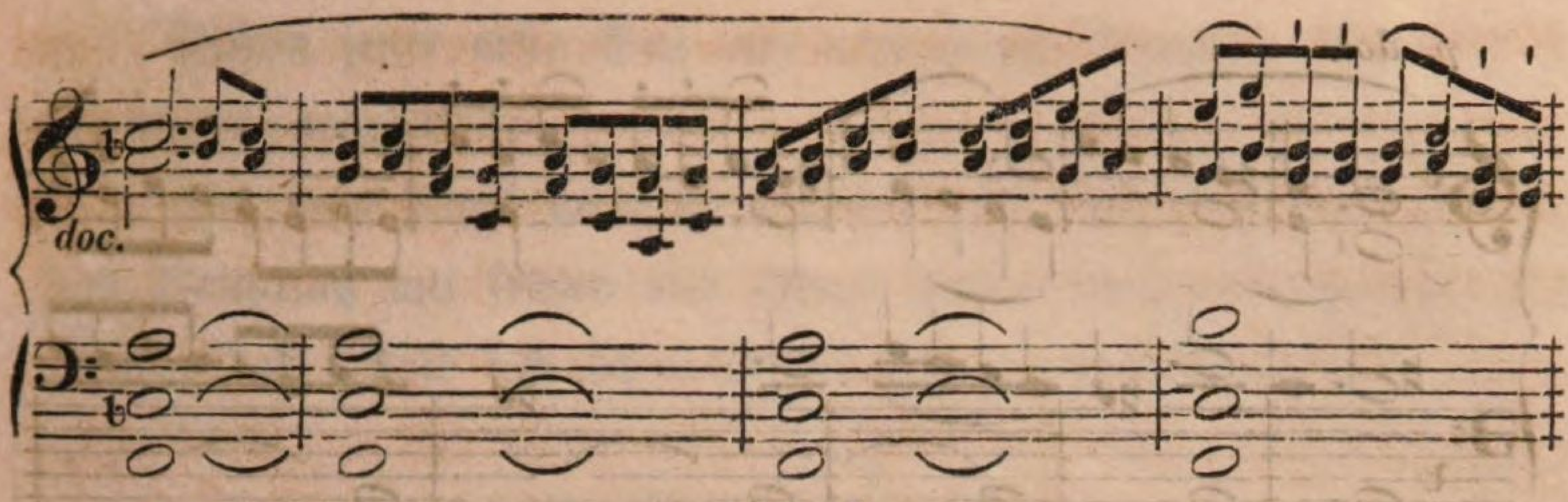
klangs, der also dadurch zum unfesten Quartsextakkorde wird) und nicht mit dem Ausdrucke selbstgewisser Bestimmtheit tritt der erste Satz der Hauptpartie im Violoncell unter der zweiten Geige und Bratsche
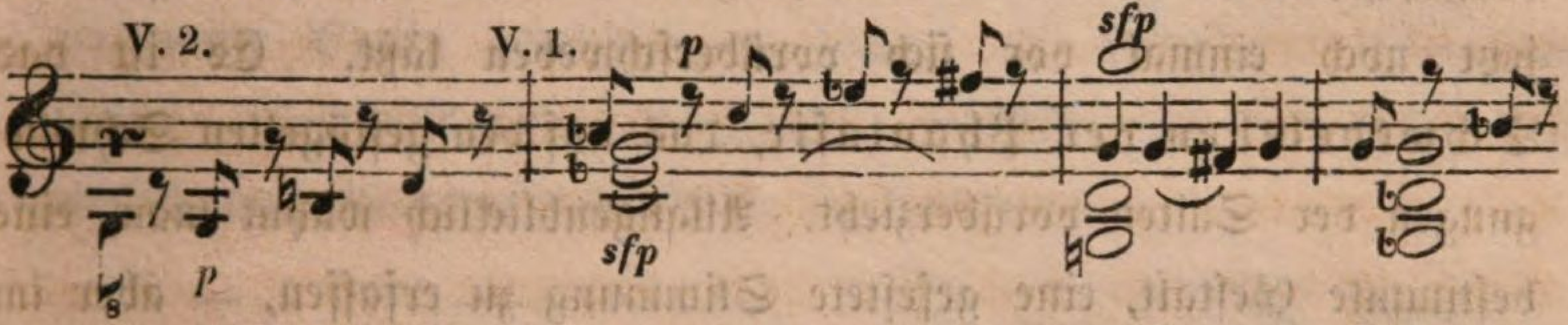


auf, in stiller Beschaulichkeit daher wandelnd, was neben ihm ist — die Harmonie, die wenigstens Takt 6 nach dem Akkordwechsel von Takt 7 verlangt — auf sich beruhen lassend, großsinnig, seelenvoll, aber gemildert, wie nach Prüfungen das edle Gemüth sein soll. Die erste Violin, schon heißer, nimmt dem Baße das Wort ab, steigert den Gedanken, führt ihn unter dem stärker und stärker werdenden Antriebe der Begleitung empor zum entschlossensten, kräftigsten Abschluß. Schlagkräftig und stark, bald wie zurückgeschreckt in Stille und Bangigkeit



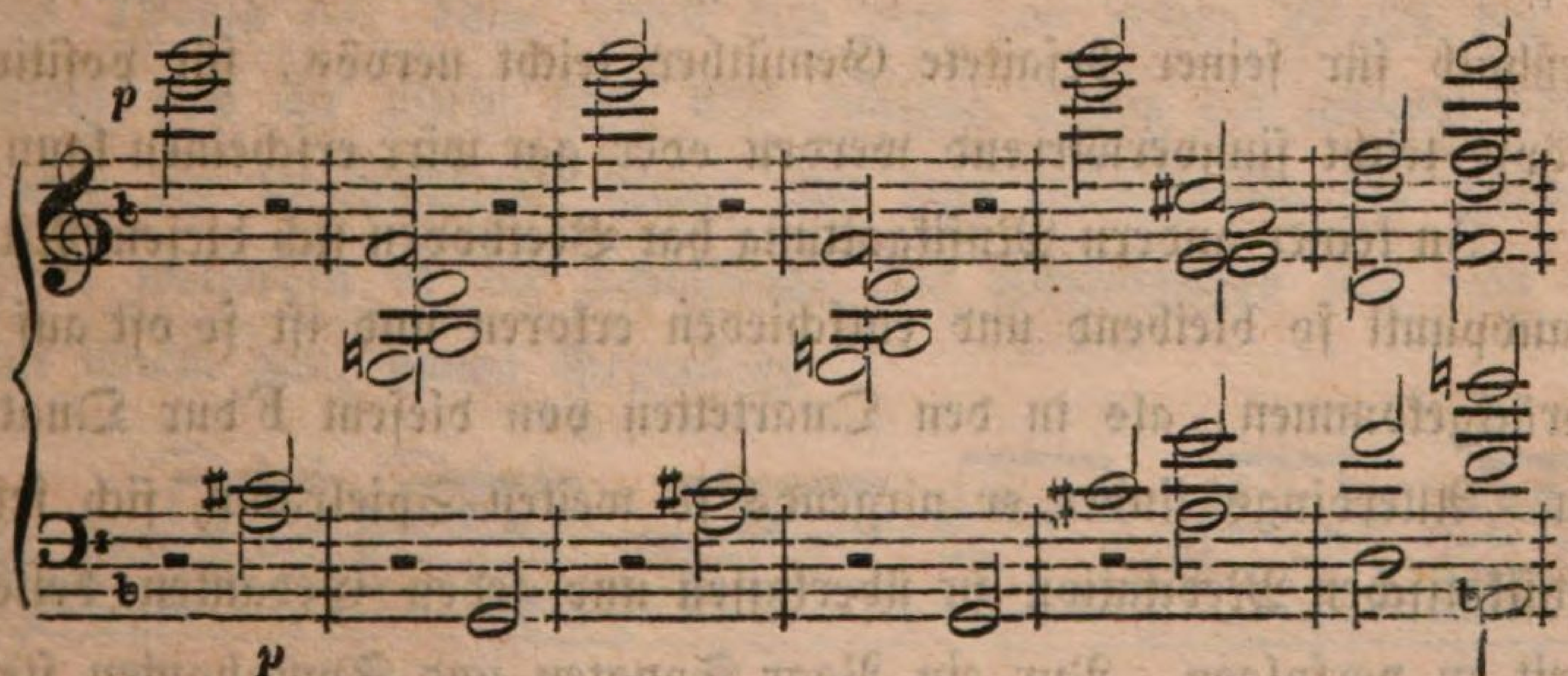
tritt der zweite Hauptsatz dem Abschlusse des ersten (Takt 2) nach, bewegt sich anmuthvoll erheitert in den ersten
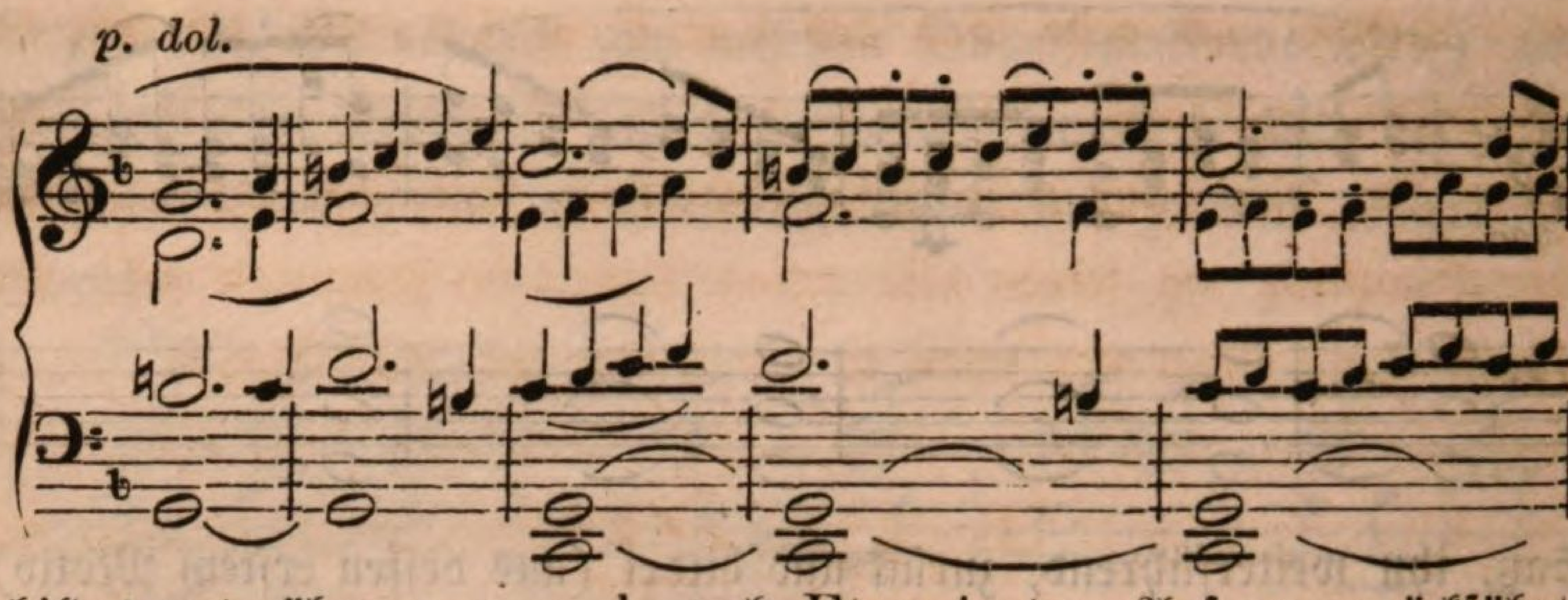


Satz, ihn weiterführend, zurück und bildet (aus dessen erstem Motiv) in weicherer Stimmung seinen Schluß auf G dur, um ganz normal von da zur Tonart des Seitensatzes, C dur, überzuleiten. Auf G bildet der Baß, wieder allein und an jenen Schluß anknüpfend, eine muthvolle kräftig sprechende Melodie, der gleich wieder leises Wehe der andern Stimmen



mit dem Baß anschließt. Der Seitensatz ist dem ersten Hauptsatze stimmungsverwandt, hebt sich aber hochgespannt und nervös in die höchsten Regionen, um von dort in gekräftigtern Pulsen mit schmeichelnder Anmuth niederzutauchen, sich in der Regsamkeit aller Stimmen mit- und gegeneinander daselbst kraftvoll zu bezeigen und in phantastischem Hin- und Hergreifen



in den Schlußsatz zu führen, der sich so
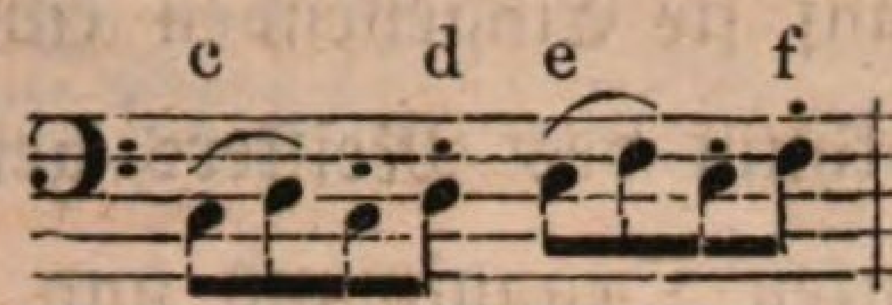


bildet und über c-e-g-b nach F dur in den Anfang zurückführt.

In festen, klar heraustretenden Formen ein wundersames Phantasiebild, das hier angefangen, sich vor uns auszubreiten. Die wechselndsten Stimmungen werden angeregt und wieder verlassen, jede edel und zart, wie die Seele des Dichters sie in prüfungsschweren und wieder in beseligten Stunden durchlebt hat und jetzt noch einmal vor sich vorüberschweben läßt. Es ist das Schwebeleben der Phantasie, das auf den geflügelten Schwingungen der Saiten vorüberzieht. Allaugenblicklich wähnt man, eine bestimmte Gestalt, eine gefestete Stimmung zu erfassen, — aber im selben Augenblick ist sie in, man weiß nicht welche entlegenste andre Bildung, oder in welchen Licht- und Dämmerungsschein hinübergeflossen. Das ist die Gränze, der Mittelzustand zwischen der Urmusik, jenem spielseligen Leben der Töne (Th. I. S. 275) und den andern Kreisen des Tonlebens, die sich aus jenem hervorgehoben. Es ist, wenn man so sagen will, Spiel, Tonspiel, — aber ein Spiel mit den tiefsten Empfindungen und Seelenerlebnissen, das deßhalb für feiner besaitete Gemüther leicht nervös, für positivere Köpfe leicht sinnverwirrend werden oder gar wirr erscheinen kann.
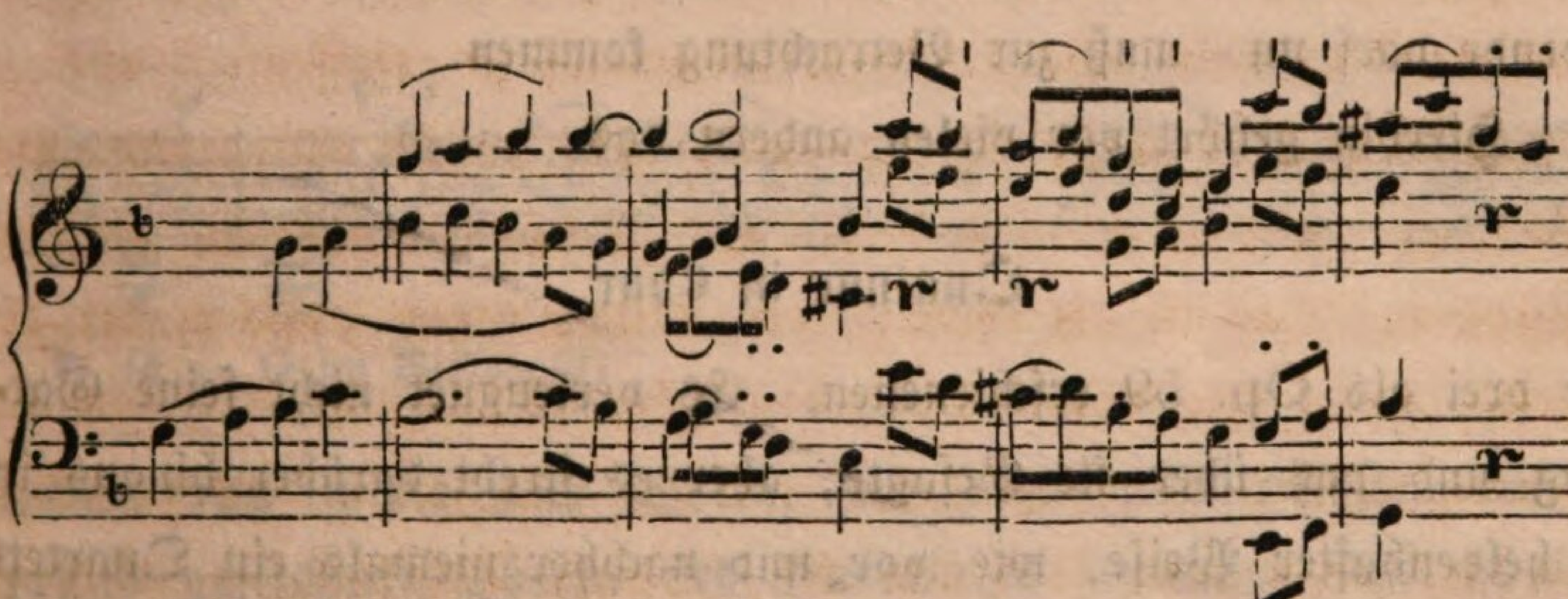
In keiner andern Musikgattung hat Beethoven sich diesen Mittelstandpunkt so bleibend und entschieden erkoren und ist so oft auf ihn zurückgekommen, als in den Quartetten von diesem F dur Quatuor an. Allerdings findet er nirgends so weiten Spielraum, sich seiner musikalischen Meditation zu überlassen und jeden Gedanken beliebig weit zu verfolgen. Nur ein Paar Sonaten und Symphonien stehen hierin neben oder über den Quartetten.

Schon jener erste Satz aus dem F dur Quartett, den wir betrachteten, zeigt das.
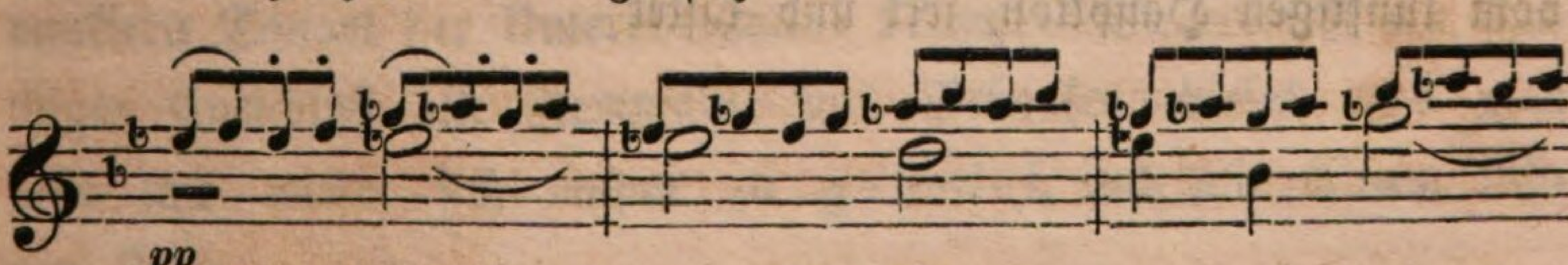
Der erste Theil wird nicht wiederholt, statt desselben tritt blos der Hauptsatz mit seinen vier ersten Takten im Hauptton auf. Der fünfte Takt bildet sich schon in die Figur des Schlußsatzes



um, die, wie der ganze Schlußsatz, aus dem Hauptsatze hervorgegangen war. Mit dieser Figur erfolgt die Wendung in die Unterdominante, und über der Wendung, aus der Figur heraus intonirt die erste Violin den Hauptsatz (die vier ersten Takte) in B dur, die Bratsche denselben in B dur mit Hinüberwendung nach G moll, die zweite Violin denselben in G moll mit Hinüberwendung nach F dur. Nochmals fassen Violoncell, Bratsche und erste Geige und endlich auch die zweite in freier Nachahmung



das Thema an; dann bildet sich von der ersten Violin her und zuletzt von ihr allein über dem ruhigen Klang der andern Instrumente ein weitgeführter Gang aus dem Achtelmotiv des Thema's, führt weiterhin in die Achtelfigur des Schlußsatzes und faßt diese mit einem ganz neuen Gegensatze



als Doppelthema, das fugenmäßig durch die Stimmen geht.

Es ist nicht nöthig, diese formelle Betrachtung weiter fortzusetzen, oder auch nur bis zu dem erreichten Punkte zu vervollständigen. Das bis hierher Hervorgehobene genügt, von der Weite und zugleich von der Ordnung der Ausführung einen Begriff zu geben und jedem Kunstfreunde die weitere Untersuchung zu erleichtern. Diese aber wird dem auf sie Eingehenden einen klarern Einblick in den künstlerischen Reichthum des Meisters gewähren, als vielfaches Hören. Durch den ganzen Organismus und alle seine Einzelheiten hindurch, wie mannigfach auch die Stimmungen wechseln, scheint das Bild des Mannes, wie er nach unsern Andeutungen, S. 29 geworden war.
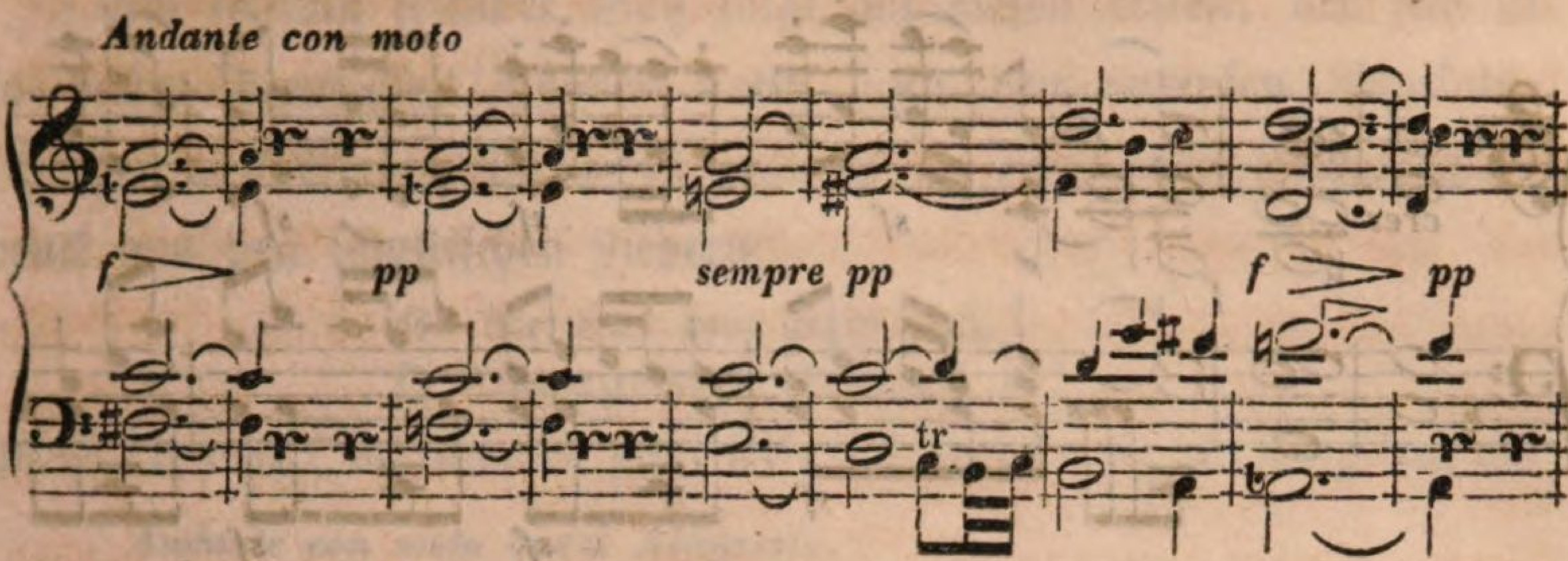
Den innern Zusammenhang der folgenden Sätze mit dem ersten wüßten wir nicht bestimmter nachzuweisen. Wir wollen also sie und zugleich das zweite Quatuor übergehn; ohnehin, wem wär' es möglich, alle Schönheiten aufzuzählen? und wem wär' es nützlich? Nur das vor anderm Wichtige und das Karakterbild des Mannes Vollendende darf und muß zur Betrachtung kommen.

Hierhin gehört vor vielen andern das

Quatuor in Cdur

der drei als Op. 59 erschienenen. Es verleugnet nicht seine Gattung und das über sie Gesagte; aber es strebt darüber hinaus in so heldenhafter Weise, wie vor und nachher niemals ein Quartett vermocht. Wieder ist es ein Abbild seines Schöpfers, jenes Mannes, der in der Nacht seiner Einsamkeit so tief in den Abgrund alles Daseins hinabgeschaut und sich so mannesstark wieder aufgerichtet hat.
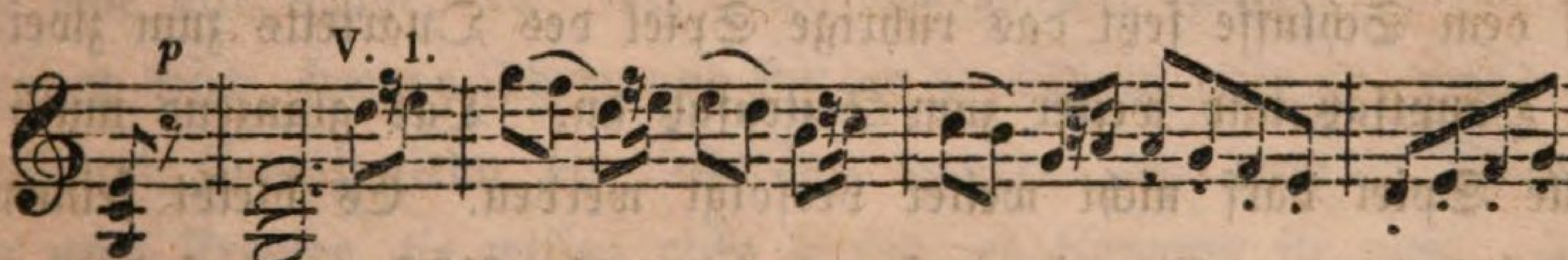
Schon die Einleitung weiset dahin. Vom scharfen Einsatz, fern vom künftigen Hauptton, irrt und tastet



wie in tiefem Dunkel haltlos die Harmonie umher, verlieren sich die Stimmen von einander bis zu vier Oktaven weit, bis sie sich zuletzt auf
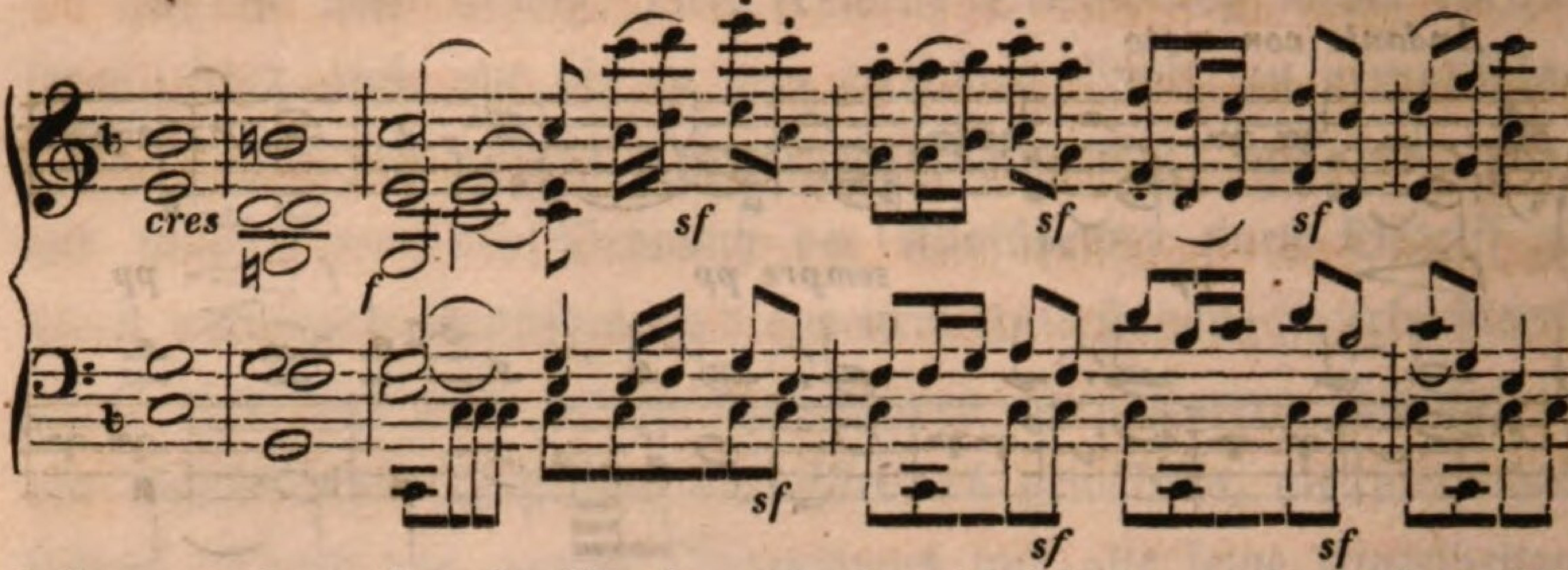
H-as-$\bar{d}$-$\bar{f}$
und H-g-$\bar{d}$-$\bar{f}$

näher an einander schließen und elastisch und fest, aber noch leise — als wagten sie sich nicht, in das Allegro vivace
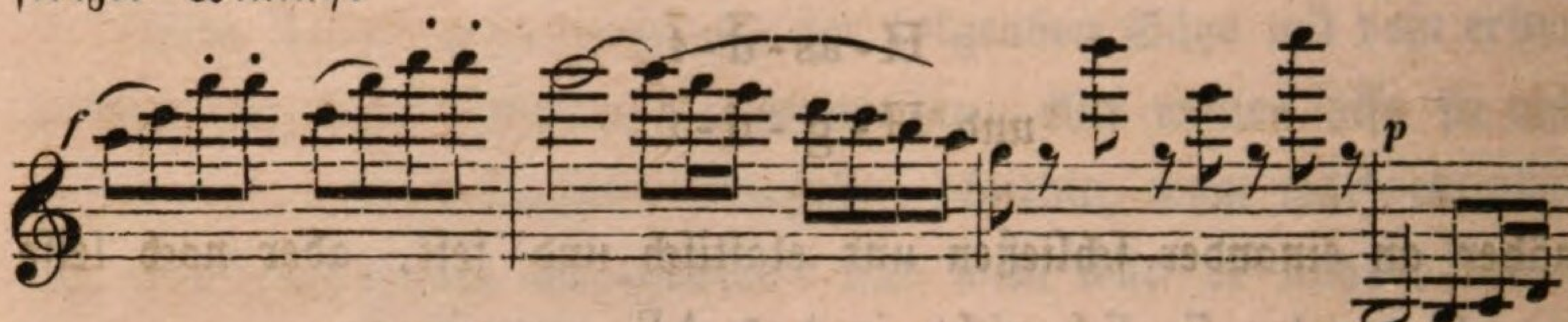


(c - G im Violoncell)

treten. Es ist die erste Violin, die ganz allein gelassen das so präzis gezeichnete Thema des Hauptsatzes vorträgt und ähnlich, aber schon freiern Wesens, in D moll wiederholt. Noch fesselt Zagen und Zweifel, so anmuthvoll auch die Führerin sich hervorgewagt; statt den Hauptsatz zu vollenden, wendet sich die Harmonie nach c-e-g-b, wird also — so muß man nach der Natur dieses Dominant-Akkordes erwarten — nach F dur gehen, sich in der dunklern Tonart der Unterdominante bergen. Da zerreißt ein muthiger Entschluß alle Hemmnisse und Bedenken; dieses c-e-g-b hebt und weitet sich empor zu g-h-d-f, und mit Einem kühnen Zuge



steht der Hauptsatz in Macht und Freudigkeit da und breitet sich aus. Die Melodie, stets aus beiden Geigen in Oktaven vollsaftig hervorquellend, die kühne Führerin hoch emporstrebend und in siegsstolzer Willkühr



überall schaltend, so geht der erste Satz zum Schluß. Und schon auf dem Schlusse setzt das rührige Spiel des Quartetts zum zweiten Hauptsatz und weiter zum Seitensatz an. Das glänzend muthvolle Spiel darf nicht weiter verfolgt werden. Es bleibt seinem Karakter treu, auch darin, daß mancher wehe Rückgedanke fast reuvoll sich einmischt.

Vergleicht man die Behandlung der Stimmen und Instrumente in diesem Satze mit der in den andern Quartetten, faßt man dazu das häufige und weiterstreckte Zusammengehn der Geigen in breiten Oktaven und aller Instrumente in gleicher Rhythmik in das Auge: so muß man erkennen, daß in diesem Quartett mehr als in irgend einem andern orchestral *) gehandelt wird. Und in der That foderte der männliche, kampfrüstige Sinn heroischere Handlungsweise, als diese meist auf das Feinere und Partikulare hingewiesene Gattung in der Regel. Auf dem Forum, vor dem Volke redet man anders, als am grünen Tische.

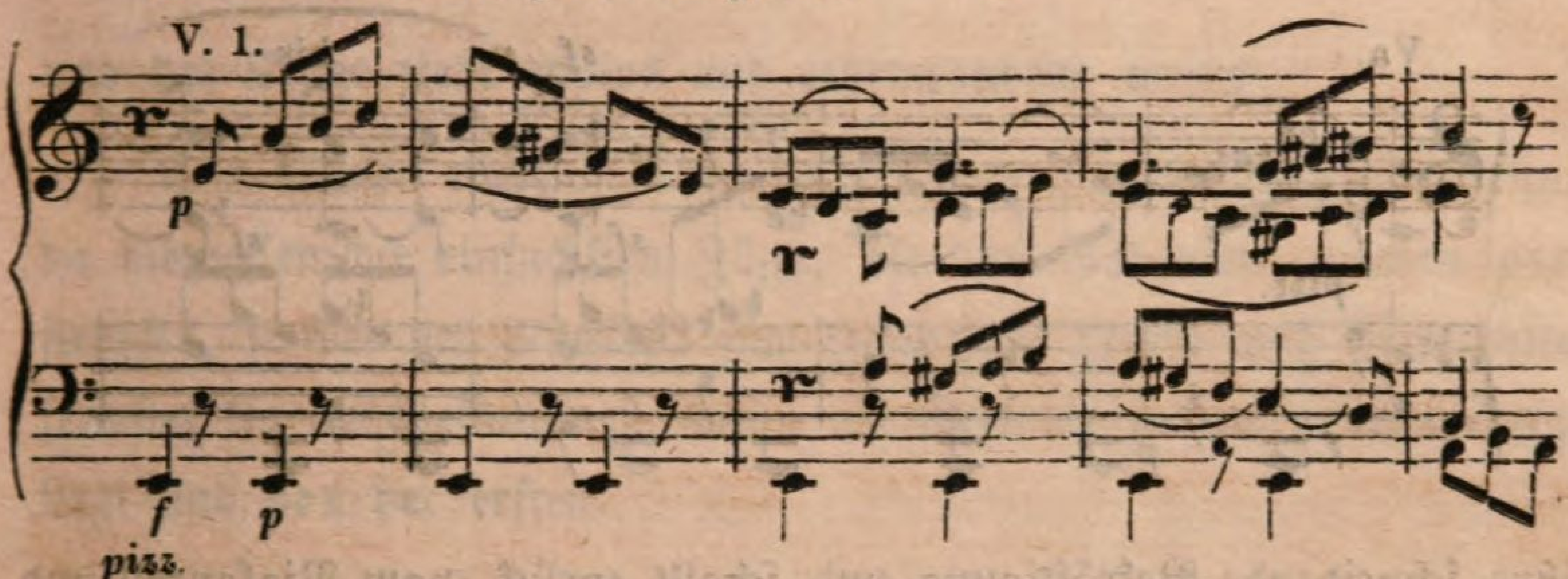
*) Aehnlich Cherubini in seinem Esdur-Quatuor; dieser aber mehr opernartig, Beethoven symphonisch.

Ein seltsam fremder Satz folgt auf diesen ersten, der sich zu so heller Freudigkeit erhoben hatte. Zu den dumpfen Pizzikatoschlägen des Violoncells — es erinnert an einen wunderlichen Ausdruck aus den schottischen Liedern,

So übertäube denn mein Herz,
O Schmerzenstages Trommel, du! —

heben die drei Oberstimmen ganz leise und fremdartig ein Klagelied an,

Andante con moto quasi Allegretto.



es klingt in seiner Gemessenheit nicht nach gegenwärtigem Leid, es ist eine alte Klage, die, wer weiß aus welcher Fremde, herumgetragen wird, fremde Ohren und Herzen zu rühren oder zu ermüden; still und stumpf ziehn die Leidträger vorüber den fremden Thüren in neue Fremde, sie wissen nicht wohin, es kümmert sie nicht. So mögen Vertriebene, hinaus unter die Fremden in weitentlegenen düsteren Zonen Gestoßene, müd' und fast abgestumpft um ihr sonniges freundliches Vaterland, um die Hütte klagen, in der sie geboren wurden und als Kinder spielten, aus denen man sie wegstieß von den blutigen Leichen der Mutter und der Brüder.
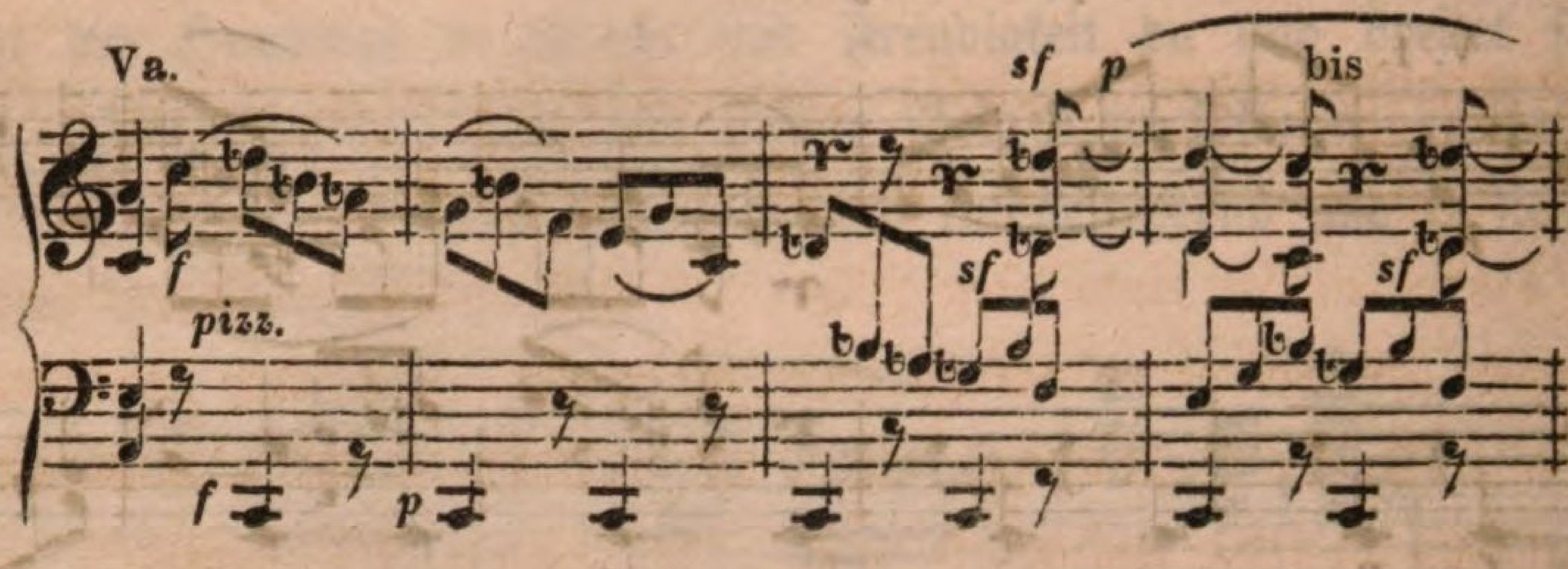
Stumpf und gleichmüthig führt der Schlag des Violoncells zum Anfang des Lieds zurück, gleichmüthig weiter in den zweiten Theil, wo der Klageton anschwillt über der großen Geberde des Basses, und schneidend sich erhebt und sich zurückwindet — ewig ist es der wehleidige Gang der normalen Mollleiter

c	h a gis⁀f e d	c h a
f	e d cis⁀b a g	f e d,

die die Weichlinge scheu'n und wegleugnen möchten, weil sie keinen
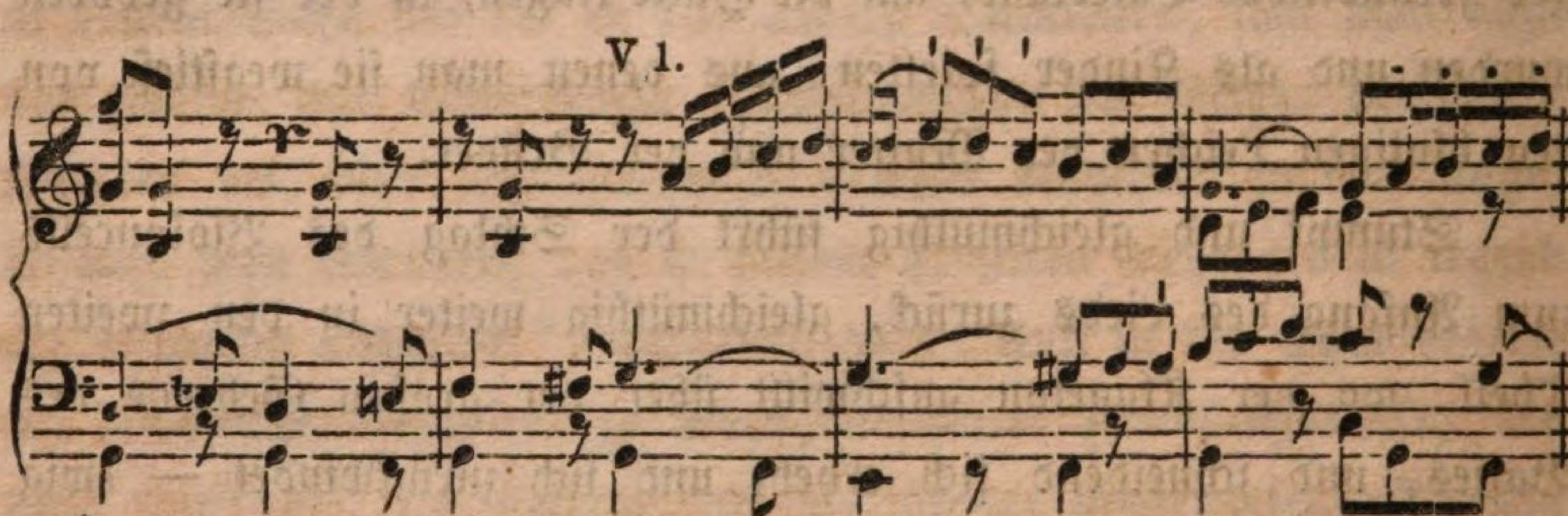
entschiedenen Karakter ertragen, — und kein Ende zu finden weiß, und geschäftig, ohne von der Stelle zu kommen, im Schlußsatze sich regt und wendet.

Und nun erst bricht die Beredsamkeit des Schmerzens hervor, die wie vom Weinen heisere Klage der Bratsche, die uns über den ewigen Pulsen des Violoncells, man weiß nicht was zu erzählen hat; sie findet in dem „Wehe!“ der Andern
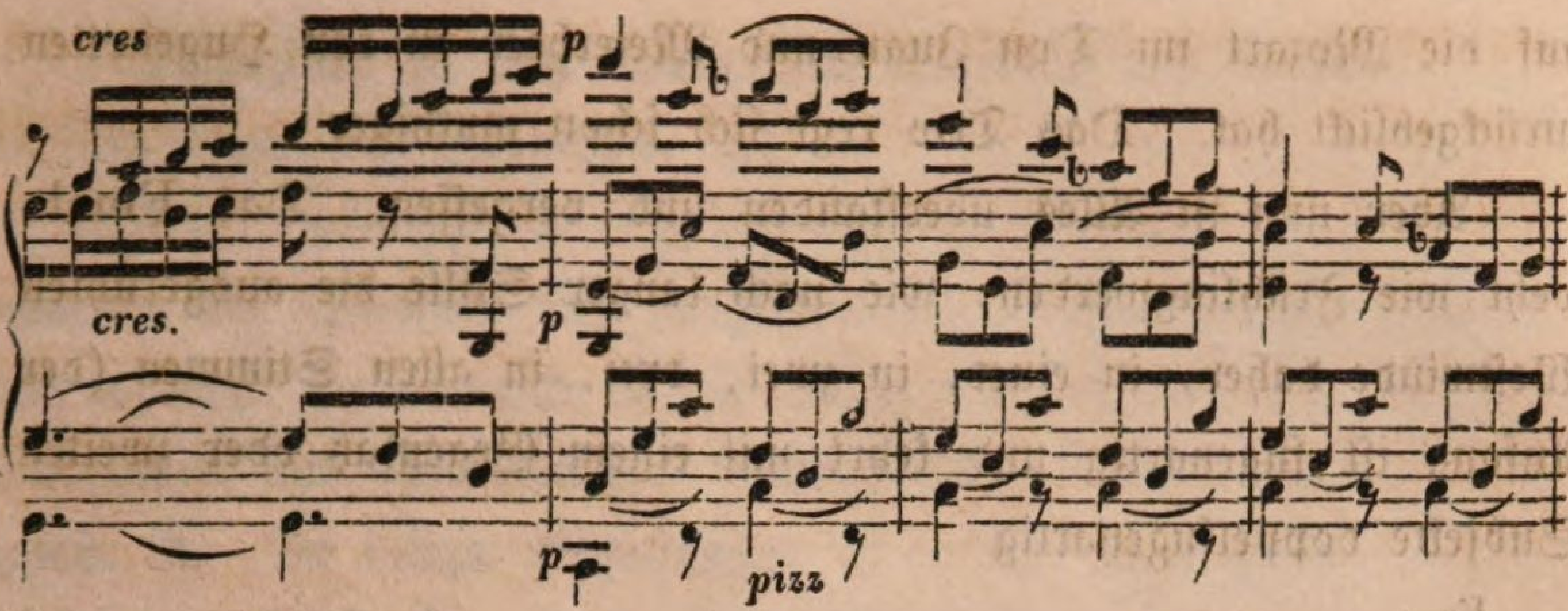


ihre schneidende Bekräftigung und schallt zurück, vom Violoncell und der zweiten Violin in Oktaven unter dem „Wehe!“ der ersten und der Bratsche in Oktaven wiederholt, und quält sich weiter.

Und wie alterthümlich naiv das ist, wie urmenschlich! aus aller Bitterniß hervor schaut mit unschuldigen Augen irgend eine holde Erinnerung, ein Bild aus jener friedenvollen Zeit, ehe das Entsetzen hereingebrochen war und alles Glück zu Ende. Leider ist nur ein Lächeln unter Thränen da möglich;
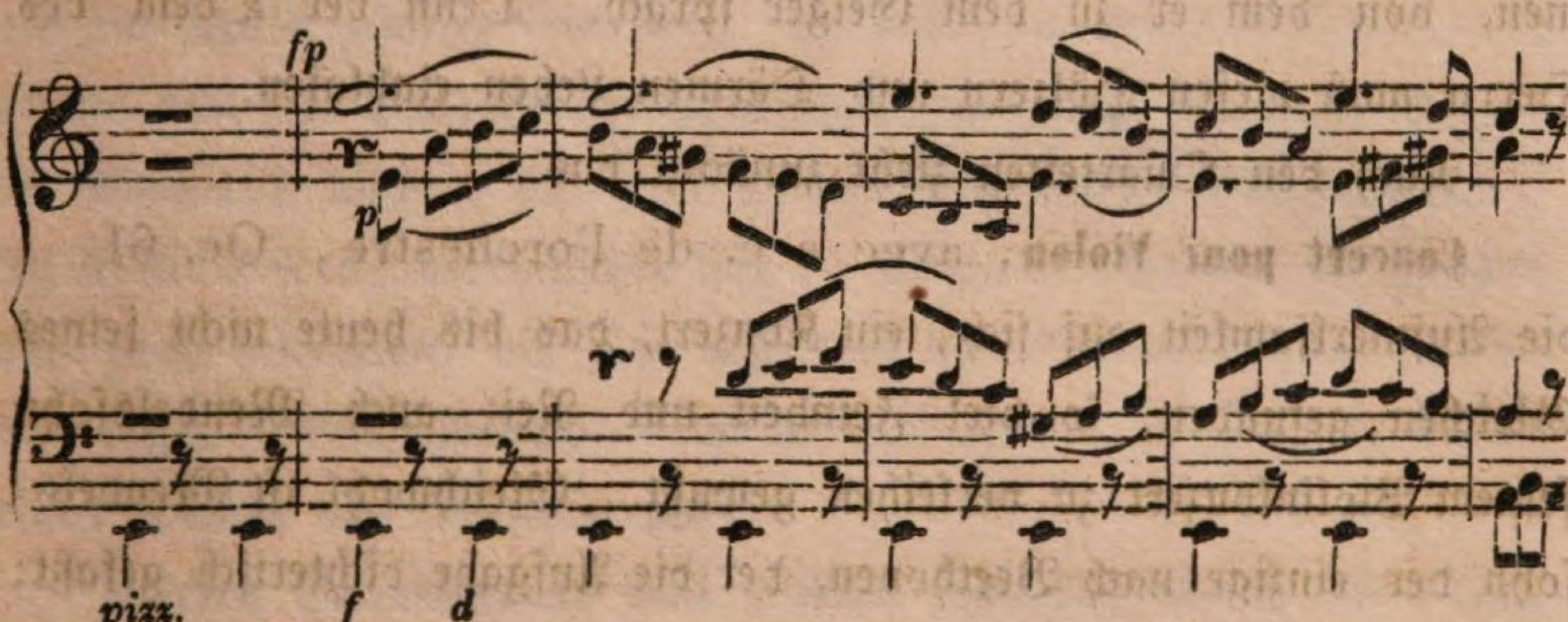


und wenn dann Alle sich eifrig herzudrängen und die kurze Freude sich hoch emporrichten möchte, dann schaut sie nur tief hinab in den Born unerschöpflicher Thränen



und die Klage zieht endlos und athemraubend weiter.

Wir können nicht in das Weitere und Einzelne folgen; es sind da bisweilen die einfachsten Züge, die den Gedanken wenden oder steigern, so bei der Rückkehr zum Hauptsatze (denn auch hier waltet festeste, klarste Gestaltung), wenn die Melodie in der zweiten Geige liegt und von der ersten
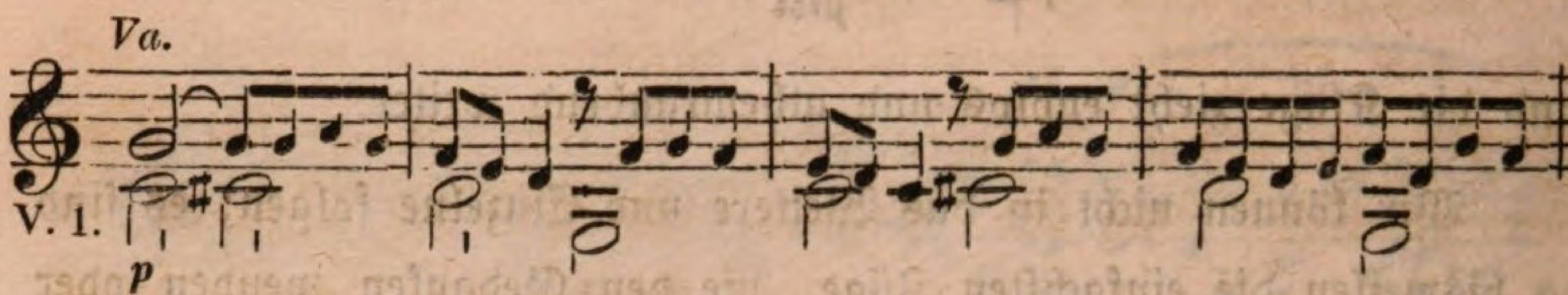


gleichsam überschleiert wird, woraus sich weiterhin der anziehendste Wechselgesang entspinnt. Es sind einfache Züge, die Jeder finden könnte; aber es findet sie eben nicht Jeder.

Wie wir nach einem großen Ereigniß, wenn es auch nicht uns selbst betroffen, sondern uns nur seine erschütternde Kunde zugesendet, erst im Nachlassen der Spannung uns wiederherstellen müssen, so folgt auf jene erschöpfende Scene ein Moment des Athemschöpfens. Minuetto grazioso hat Beethoven die Ruhe bezeichnet; es ist nicht an eine Menuett in Haydns regsamer Weise zu denken, sondern an die zart- und stillbewegte altfranzösische Menuett,

auf die Mozart im Don Juan und Meierbeer in den Hugenotten zurückgeblickt hat. Das Trio regt sich schon muthiger.

Aber nun ist Alles überstanden und vergessen. Das Finale weht wie Frühlingwerden, wie nach langer Stille die ausgeruhten Westwinde daher, in einer, in zwei, drei, in allen Stimmen (der Anfang ist fugenartig und kehrt mit einem Gegensatz oder zweiten Subjekte doppelfugenartig



wieder) und stürmt — und zuletzt donnern die vier einzelnen kleinen Instrumente gleich einem Orchester. Beethoven's Odem ist's, der ihnen Sturmesmacht eingeblasen. Der Geist war über ihn gekommen, von dem er zu dem Geiger sprach. Denn der Odem des Herrn muß diesen Hölzern und Därmen Leben einblasen.

Nach den Quartetten zieht zunächst das

Concert pour Violon, avec acc. de l'orchestre, Oe. 61

die Aufmerksamkeit auf sich, ein Konzert, das bis heute nicht seines Gleichen gefunden, so viel Feinheit und Reiz auch Mendelssohn seinem Violinkonzert zu verleihen gewußt. Gleichwohl ist Mendelssohn der einzige nach Beethoven, der die Aufgabe dichterisch gefaßt; während die Violinvirtuosen als Kern der Aufgabe die Virtuosität, oder genauer gesagt, ihre persönliche Virtuosität erfassen, wird jenen Komponisten die Violin zu einer tondichterischen Persönlichkeit, die Mendelssohn jugendlich heiter, geistvoll beseelt, wie Wieland in seinen besten Stunden einst vermocht, vor uns vorüberführt, — die Beethoven verklärt zur Feenkönigin des Orchesters. Nur in diesem Sinn ist eigentlich ein Konzert künstlerisch zu begreifen; wir müssen im konzertirenden Instrumente selber die bevorzugte Stellung gerechtfertigt finden, die das Konzertstück ihm bereitet.

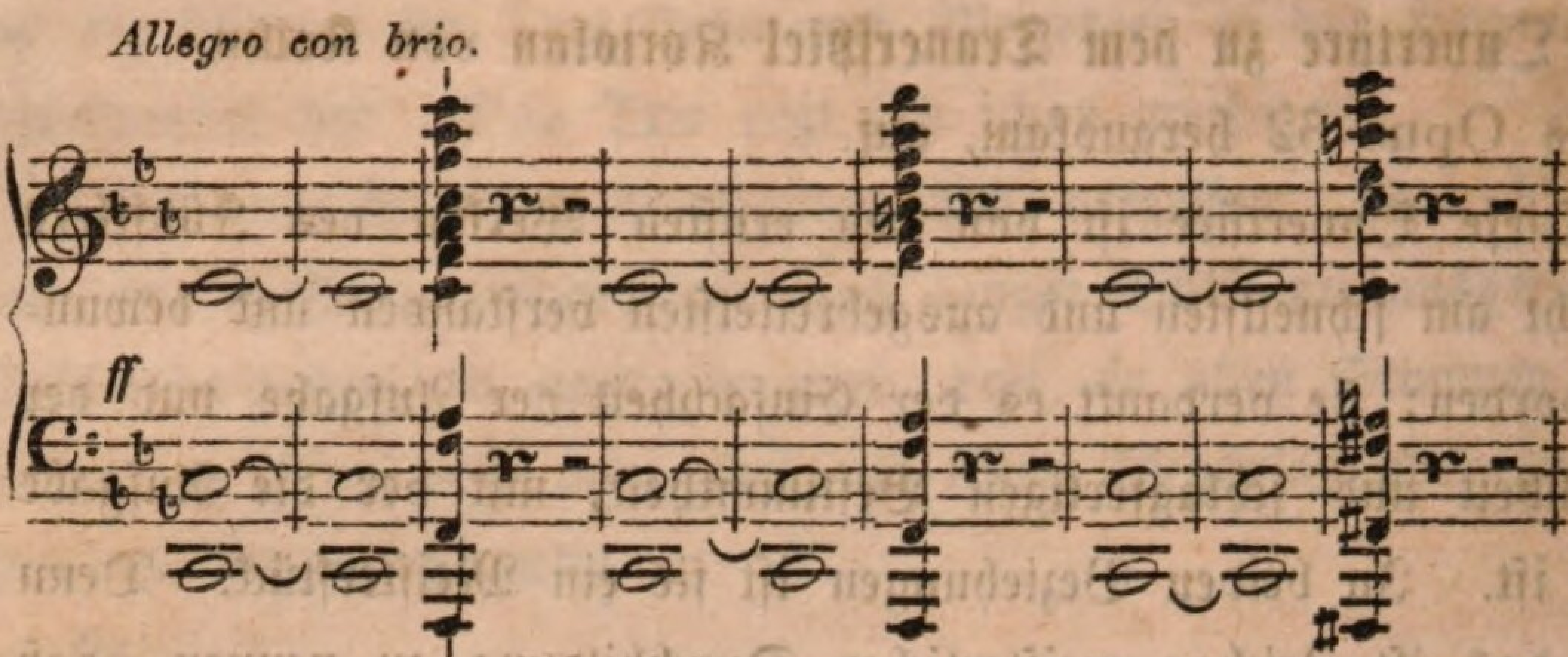
Ernster tritt, zwischen der vierten und fünften Symphonie ihre gebührende Stelle einnehmend, die

Ouvertüre zu dem Trauerspiel Koriolan von Kollin, die als Opus 62 herauskam, auf.

Diese Ouvertüre ist von den ernsten Werken des Künstlers vielleicht am schnellsten und ausgebreitetsten verstanden und bewundert worden; sie verdankt es der Einfachheit der Aufgabe und der Einfachheit und schlagfertigen Bestimmtheit, mit der die Aufgabe gefaßt ist. In beiden Beziehungen ist sie ein Meisterstück. Denn schon das ist Zeichen meisterlicher Durchbildung zu nennen, daß man sich nur solchen Aufgaben widme, die der Lösung, und zwar einer ergiebigen, fähig sind. Kollin's Trauerspiel hat, abgesehn von seinem eigenen Werthe, das Verdienst, Beethoven's Dichtung angeregt zu haben. Dies ist ein günstiger Umstand. Hätte Beethoven sich den Eingebungen Shakespeare's angeschlossen, den er bekanntlich sehr geliebt, so würde seine Aufgabe sich weiter ausgedehnt haben, als der Musik günstig sein kann. Er hätte da neben Koriolan, abgesehn von den Trägern der politischen Handlung, die hohe Gestalt der römischen Mutter und die rein weibliche Gattin vor sich gehabt. An Kollin's Seite vereinfachte sich die Aufgabe. Es sind im Grunde nur zwei Gestalten, die sich aus dem Grundelement hervorheben, und dieses Grundelement, — es ist der Zorn*), — geht in der einen Gestalt des Koriolan auf.
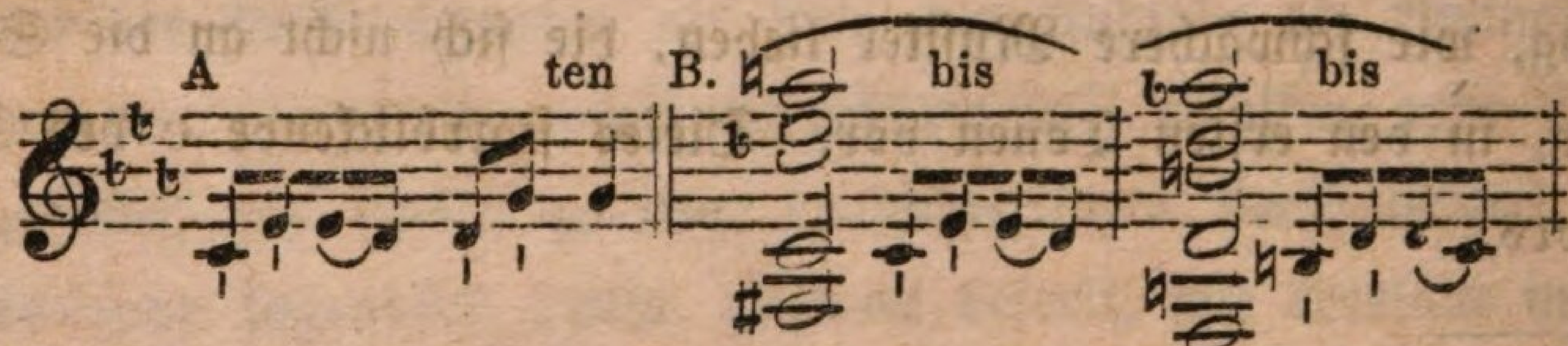
Dieses Grundelement tritt sogleich ohne Umschweif, ohne Hinleitung, wie schwächere Musiker lieben, die sich nicht an die Sache wagen, in den ersten Tönen vor. Dieses starrblickende c des Saitenchors,

*) In den Konversationsheften scheint es, als habe Schindler die Vorstellung des Zorns „nicht recht musikalisch" gefunden, — oder dies, wie man im Gespräche wohl thut, nur vorgegeben, um Beethoven zu einer Aeußerung zu bewegen. Beethoven scheint darauf eingegangen zu sein, denn wir finden Schindler's Worte: „Bon! Sie komponiren also nächstens eine zornige Sonate!" Er hatte sie schon komponirt, — sie hieß Koriolan; und auf Karakterwerke kam er niemals zurück.
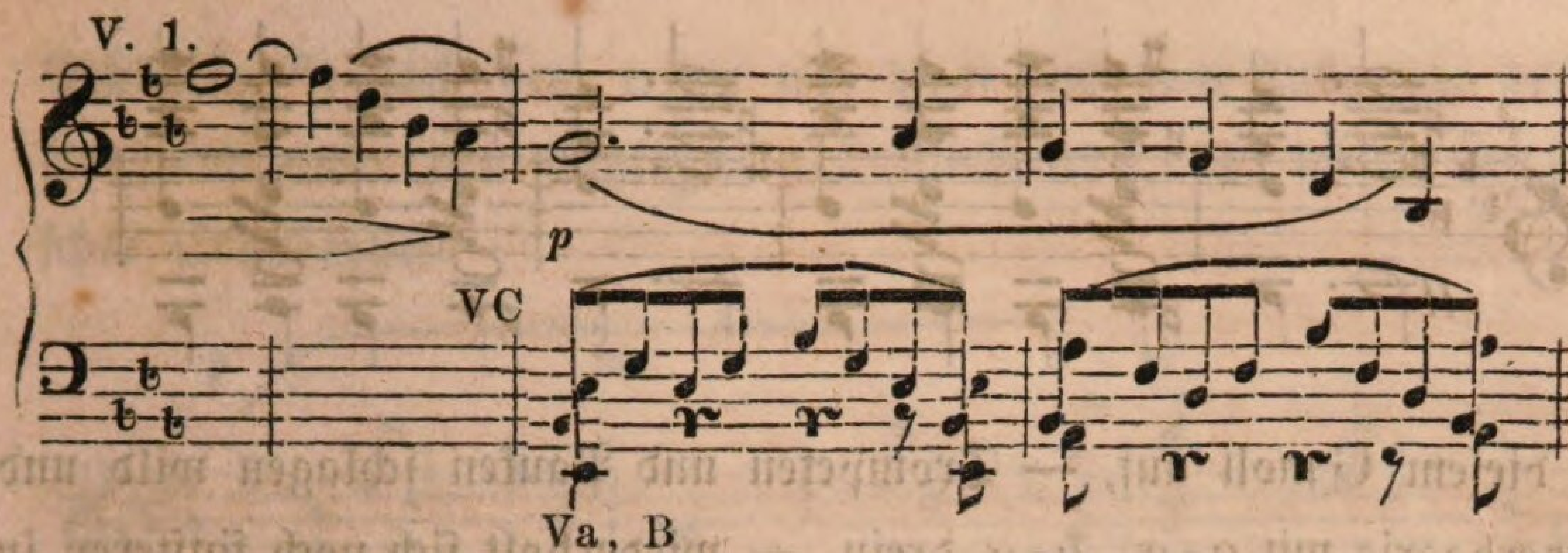


zeichnet gleich den starrsinnigen, zum Jähzorn erzognen Aristokraten, der seinem Volke widersteht, ganz für sich allein der allgemeinen Empörung Trotz zu bieten kräftig entschlossen. Allerdings, dies kann nicht unbemerkt bleiben, muß die Musik hier, wie so oft und wie jede andre Kunst (Th. I. S. 282) ebenfalls, die Bekanntschaft mit dem Gegenstande voraussetzen; dann aber erfüllt sie die allgemeine Vorstellung mit ihrem Leben, und bestimmt sie zu plastischer Erscheinung.
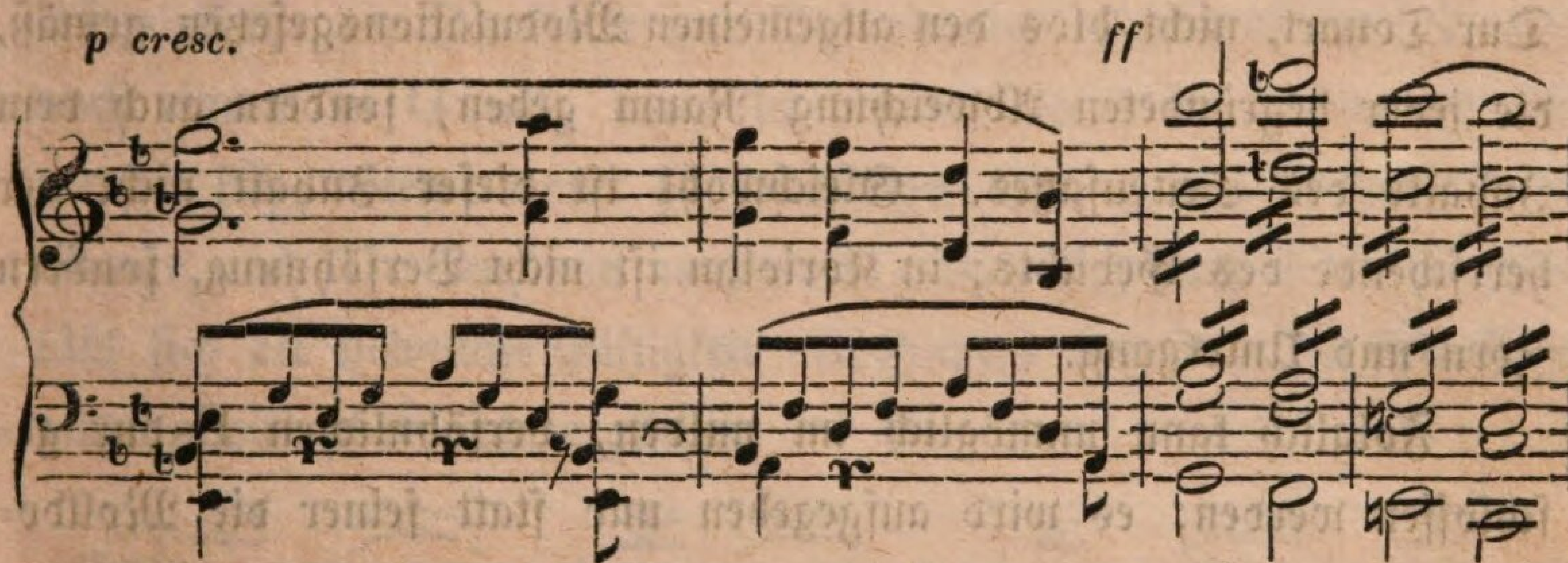
Der Hauptsatz zeichnet nun dies finstre Grollen, das sich in der Brust des Helden erhebt und in gewitterartigen Schlägen entladet. Der ganze Satz ist Ein Erguß, ohne Stocken, ohne Ueberstürzung, wie geschmolzenes Erz nach dem bemessenen Willen des Gießers sich der Form zudrängt, Alles verzehrend, was sich auf seinem Wege finden mag. Das eine Motiv A —
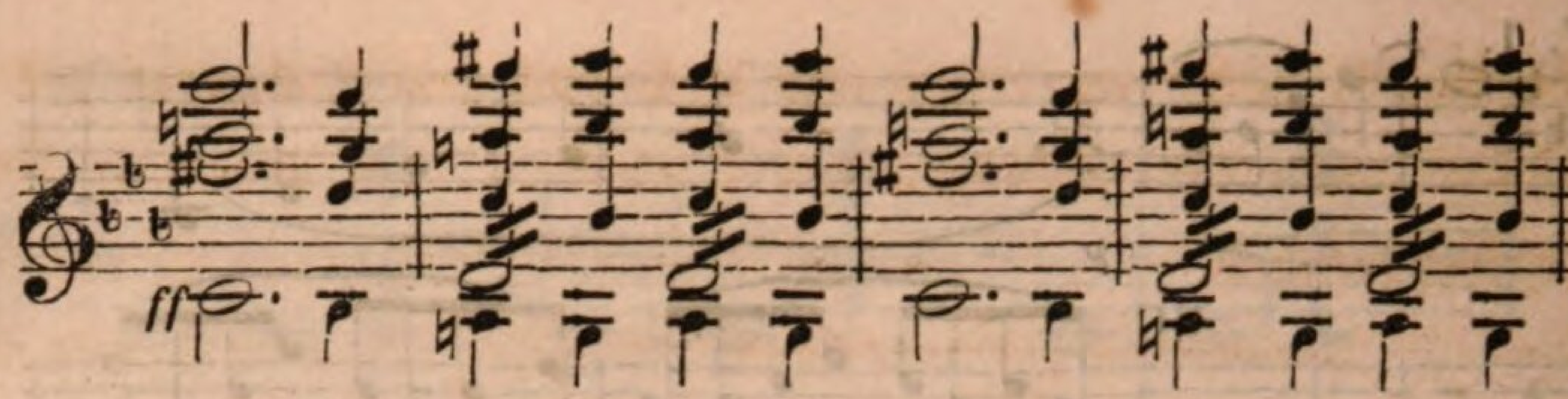


bildet den Hauptsatz, grollt (B) zwischen den Schlägen des sich entladenden Gewitters und läßt nicht ab, bis die andre Gestalt des ganzen Vorgangs, die Versöhnerin hervortritt, sei es die milde Valeria, oder die Mutter, oder die flehende, warnende Stimme des Vaterlandes, die man zu vernehmen meint, —



was Beethoven natürlich der Phantasie des Hörers überlassen muß. Das Thema (die vier letzten Takte) wird von der zweiten Violin und der Klarinette wiederholt, während immerfort die Hörner unten auf B-b gleichsam lauernd forttönen, und zum drittenmal von Flöte, Oboe, Klarinette und beiden Fagotten unter dem Anschwellen des Orchesters mit großartig tragischer Wendung —



nach F moll. Hier liegen, wie zuvor die Hörner auf der Oktave B in der Tiefe, Flöte, Klarinetten und Fagotte auf c—$\bar{c}$—$\bar{\bar{c}}$—$\bar{\bar{\bar{c}}}$, während beide Geigen, dann Oboe und beide Klarinetten in Oktaven das Thema wiederholen, und der Satz sich nach G moll wendet, wie zuvor nach F moll, hier aber von Flöte, Oboe und Fagott entmuthigt und bedauernsvoll auf die Dominante von G moll geleitet wird und unter dem neu hervorbrechenden Hader — denn fortgearbeitet hat er immerfort in den Stimmen der Violoncelle und der schlagenden Bässe mit den Bratschen — sich verliert. Voll herrischer Gewaltsamkeit stellt sich der Schlußsatz
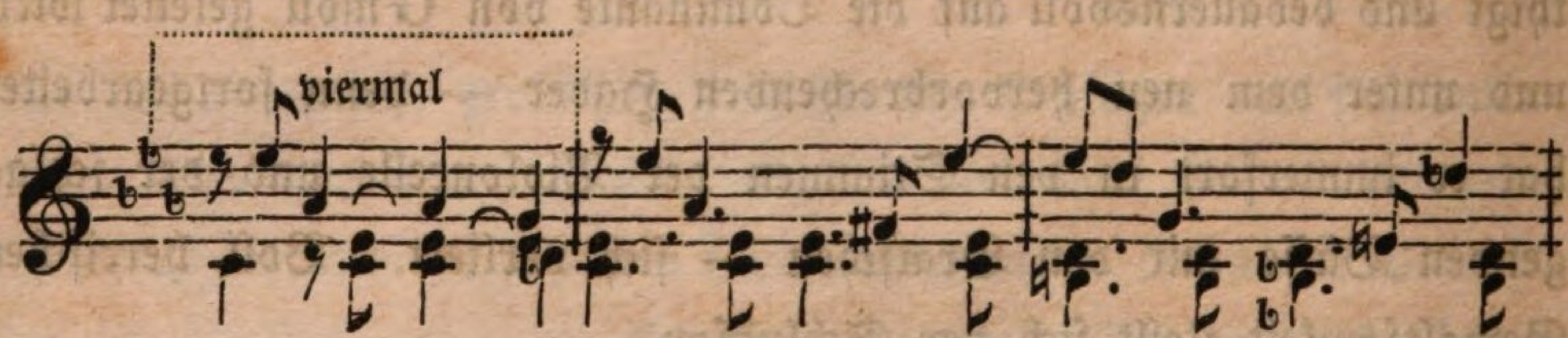


in diesem Gmoll auf, — Trompeten und Pauken schlagen wild und widerhaarig mit c-g, c-g drein, — wiederholt sich noch finsterer in Cmoll, und reißt sich durch alles ungestüme Flehen und Sträuben trotzig durch.

Wir müssen uns hier unterbrechen und zurückblicken.

Der Hauptsatz ist klar gezeichnet und unverkennbar. Der Saitensatz, — hier ein wahrer Gegensatz zu jenem, — steht eben so bestimmt und kennbar in Esdur, also ganz normal in der parallelen Dur-Tonart, nicht blos den allgemeinen Modulationsgesetzen gemäß, die jeder begründeten Abweichung Raum geben, sondern auch dem Inhalte des Seitensatzes. Gleichwohl ist dieser Inhalt nicht der herrschende des Gedichts; in Koriolan ist nicht Versöhnung, sondern Zorn und Untergang.
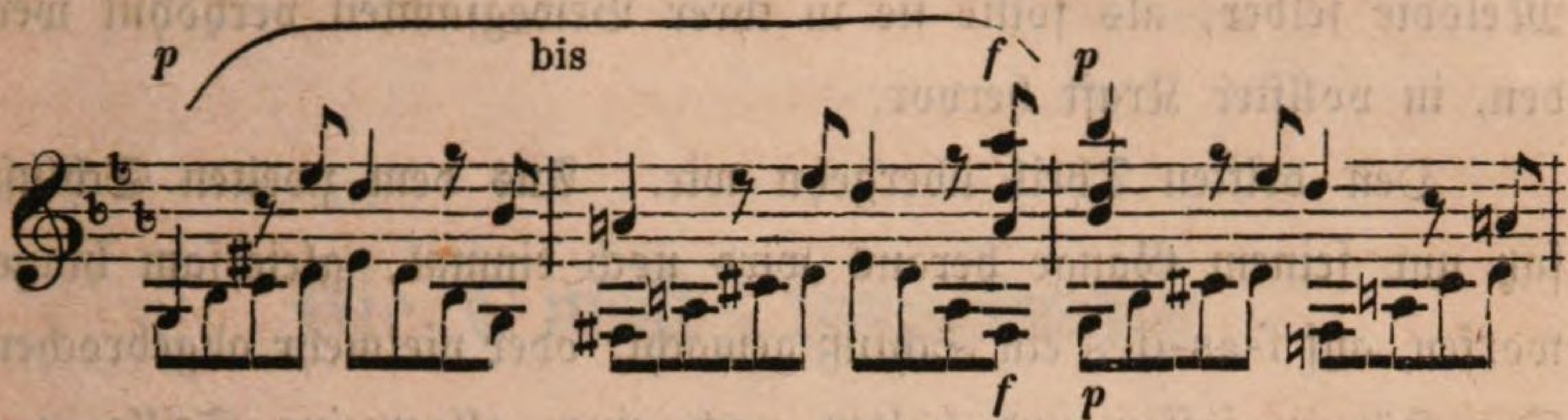
Folglich kann unmöglich im milden, versöhnlichen Esdur geschlossen werden; es wird aufgegeben und statt seiner die Molldominante des Haupttons, Gmoll ergriffen. Konnte einmal Esdur nicht bestehn, so war Gmoll die normale Region für diesen Schluß. Eine gleiche Wendung hatte sich viel früher (und kleiner gezeichnet) im Finale der Fmoll-Sonate Op. 2 bemerken lassen. Man sieht, daß überall Form und Inhalt zusammentreffen.

Der oben mitgetheilte Schlußsatz geht so —
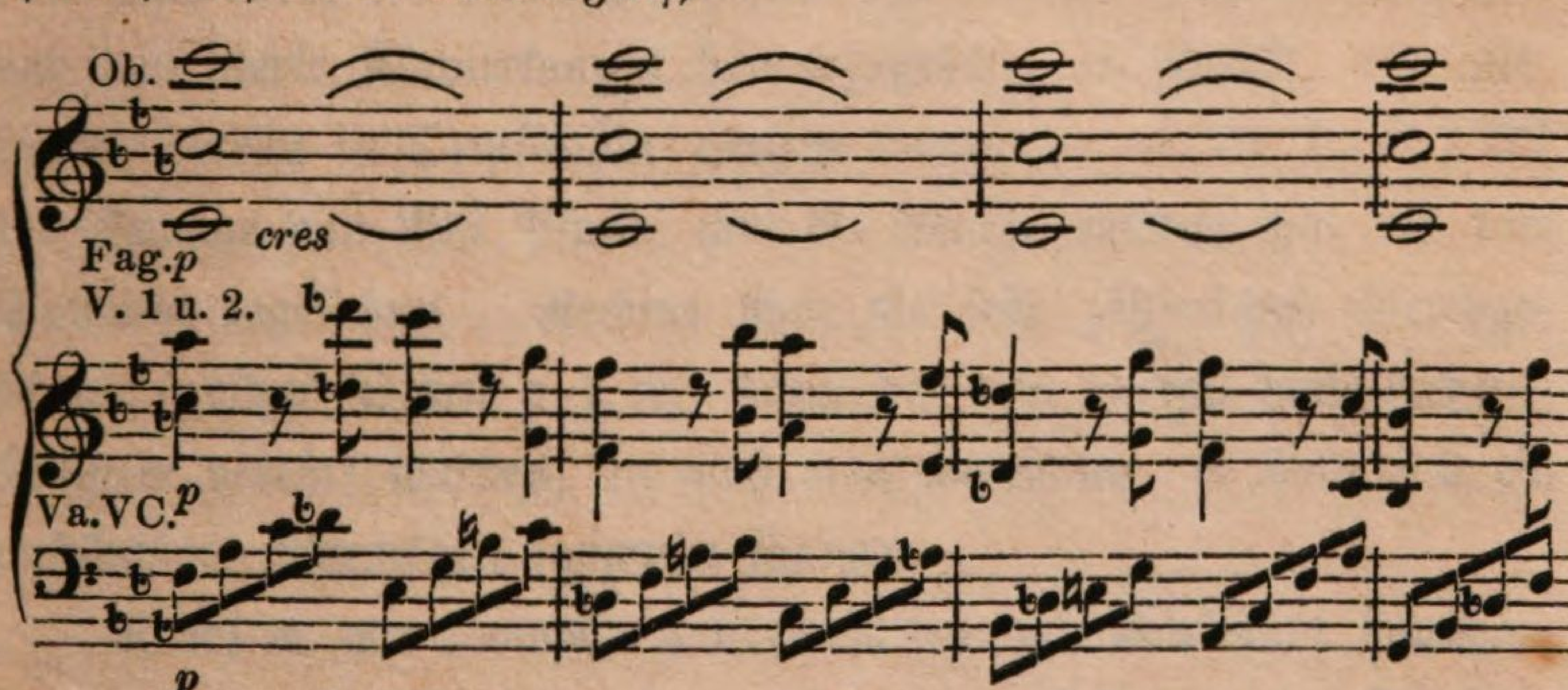


(dies ist nur dürre Skizze) zum Ende auf Gmoll. Noch einmal will die warnende Bitte hier durchdringen, es bildet sich ein zweiter

Schlußsatz*) nach dem ersten und zwar aus dem Ausgange des ersten, und unter den Schlägen des Orchesters, der wieder in tragischer Erhabenheit



hinabrollt, worauf denn das Orchester in voller Kraft und Härte den breiten Schluß auf Gmoll bildet.

Dieser zweite Schlußsatz ist es, der den Inhalt des zweiten Theils bildet; bekanntlich haben die meisten Ouvertüren, wie die ersten Sätze der Quartette und Symphonien Sonatenform. Er tritt noch einmal in Gmoll, dann in Fmoll, dann in Asdur auf und wendet sich, wieder unter den mächtigen Rufen des Orchesters, im Gange nach Desdur und nochmals gangmäßig nach Fmoll. Hier läßt sich die heimliche Giftigkeit des Haders spüren. In den Gang hinein, leis' aber unbeweglich,



*) Oder sollte man den ersten lieber einen zweiten Seitensatz nennen? — Der Name, bisweilen zweifelhaft, thut nichts zur Sache. Hier aber möchten wir unsere Benennung festhalten; der erste Schlußsatz entspricht dem Hauptsatze, man könnte ihn dessen geistige Folge nennen; der zweite Schlußsatz geht aus ihm hervor und entspricht dem Seitensatz, so daß beide Seiten des Tongedichts hier zum Abschluß kommen.

blasen Oboen und Fagott ihr verstocktes c-c; und was sie angeschürt und angeblasen, bricht unter dem Schrei der Trompeten mit dem ganzen Orchester und den Pauken im scharfen Rhythmus der Melodie selber, als sollte sie in ihrer Bewegsamkeit verhöhnt werden, in vollster Kraft hervor.

Den dritten Theil übergehn wir. Aus dem zweiten Schlußsatz und seinem Gange heraus wird noch einmal, gleichsam hingeworfen, auf f-as-des ein Schluß gemacht, oder vielmehr abgebrochen. Die Hörner fassen und halten nach einer allgemeine Stille g-g und noch einmal versucht die sanfte Bitte des Seitensatzes ihre Macht, vergebens. Der Zorn hält starrsinnig fest und gräbt sich selber sein Grab. Die Ouvertüre — der Held — erstirbt.

Es giebt kein Werk, das Beethovens männliche und künstlerische Energie in engem Raum so voll bewährte, als der Koriolan.

Die C moll-Symphonie.

Daß eine so große Reihe solcher Werke Beethoven zum höchsten Bewußtsein seiner Kraft und bei den Zeitgenossen, da er sich einmal so früh und nachdrücklich Anerkennung verschafft, zur höchsten Geltung bringen mußte, begreift sich. Mit der Bedeutung seiner Werke stieg die Theilnahme, mit dieser stiegen die Honorare. Die deutschen Verleger zahlten, was er fodern mochte und sie leisten konnten; von England aus zahlte ihm Clementi für das Recht, die drei Quatuors, die Bdur-Symphonie, Koriolan, das Violinkonzert und das vierte Klavierkonzert herauszugeben, — Werke, die allesammt bereits in Deutschland verlegt waren, — am 20. April 1827 die Summe von 200 Pfund, und 60 Pfund wurden ihm für drei Sonaten zugesichert. Rechnet man die sehr zahlreichen Werthgeschenke (goldne Dosen u. s. w.) dazu, die dem überall hochverehrten Künstler verehrt wurden, so muß man annehmen, er habe sich ein anständiges Vermögen sammeln können.

Wenn er nur sammeln und festhalten und überhaupt haushalten verstanden! Wo hätte er es aber lernen sollen in der Dürftigkeit, aus der er herkam, und in der Abgeschiedenheit von der Welt, in die seine Taubheit ihn versenkt? und wo hätte er immitten seines Schaffens Sinn und Muße für die äußern Angelegenheiten hernehmen sollen? Er lebte eben in einer andern Welt. Man könnte fast sagen, er lebte — was die Meisten leben nennen — gar nicht: er

schuf. Besonders in dem Abschnitte seines Lebens, den wir jetzt erreicht haben, ist von seinen äußerlichen Verhältnissen so gut wie nichts zu melden, — um so mehr von seinen Werken.

Schon steigt wieder eins derselben empor, die

Cinquième Sinfonie, Oe. 67,

in Cmoll, die 1808 unter Direktion des Komponisten aufgeführt wurde. Noch einmal, und diesmal in höchster Machtfülle, sollte Beethovens Lebensgedanke: Der Kampf des Mannes gegen das Schicksal und der Sieg — zum Ausdrucke kommen. Hier sollte er so hoch gefaßt werden, daß alles Individuelle abgestreift hinfiel und die Erfahrniß, die Beethoven im eignen Lebenslaufe gemacht, als Lebensgedanke und beschiednes Schicksal der ganzen Menschheit offenbar würde. Uns Allen ist die Losung
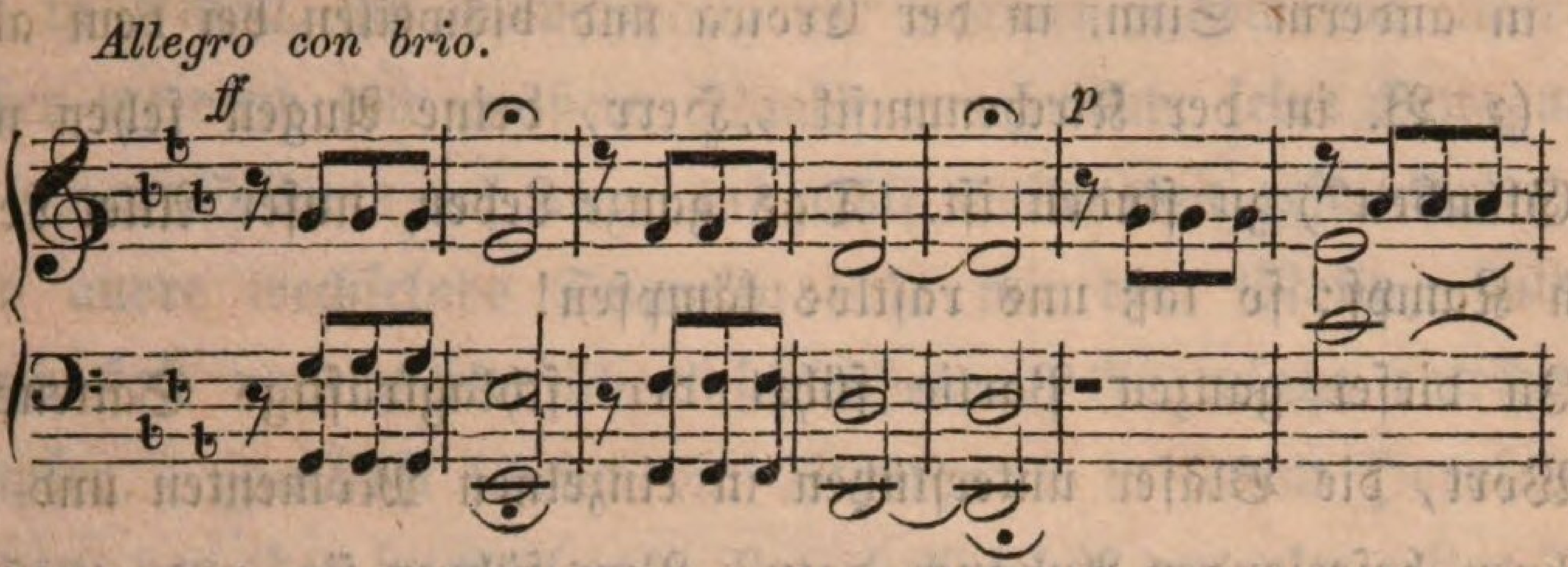
Durch Nacht zum Licht!
Durch Kampf zum Sieg!

gegeben. Wie Beethoven diesen Kampf, — nicht seinen persönlichen, sondern den des Menschen überhaupt und das Allen, nicht blos ihm gesetzte Ziel, des Lichts und seines Siegs, angeschaut und in sich durchgearbeitet, das sagt die Symphonie.

Vor Allem ist jener triviale französische Einfall wegzuwerfen, der die Cmoll-Symphonie (wenigstens ihr Finale) auf die schon musikalisch unbegreiflichste Weise mit der Eroica in Berührung setzen und ihr Finale als Triumph der Waffen, oder des Eroberers Napoleon hat setzen wollen. Hier handelt es sich nicht um irgend einen vereinzelten Kampf; jeder, den der Mensch in edlem Ringen gegen das Schicksal besteht, in welcher Gestalt es auch entgegentrete, findet hier sein ideales Abbild und seinen Triumph. Gerade die Ungeeignetheit der Musik, das Konkrete so genau zu bezeichnen, wie Plastik und Poesie vermögen, ist hier der idealen Darstellung zu Statten gekommen.
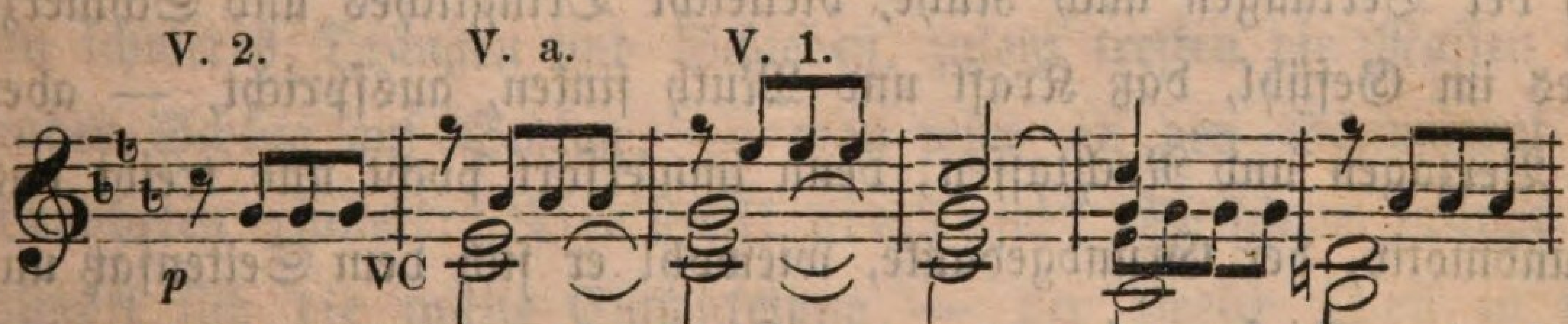
Uebrigens hat Beethoven selber für die oben ausgesprochene Auffassung einen Fingerzeig gegeben. In seinen Gesprächen mit

Schindler hat er vom Anfang oder vielmehr vom ersten Motiv, Takt 1 und 2,



ausgesprochen: „So pocht das Schicksal an die Pforte!“ Er hat zugleich den Willen erklärt, daß dieser Anfang mehr in der Bewegung des Andante gegeben werden und das Allegro-Zeitmaaß erst mit Takt 6 eintreten solle.

In der That ist dieses Schicksalspochen der Grundgedanke des ganzen Satzes. Es kündigt den Satz an, es bildet das erste Glied des Hauptsatzes,
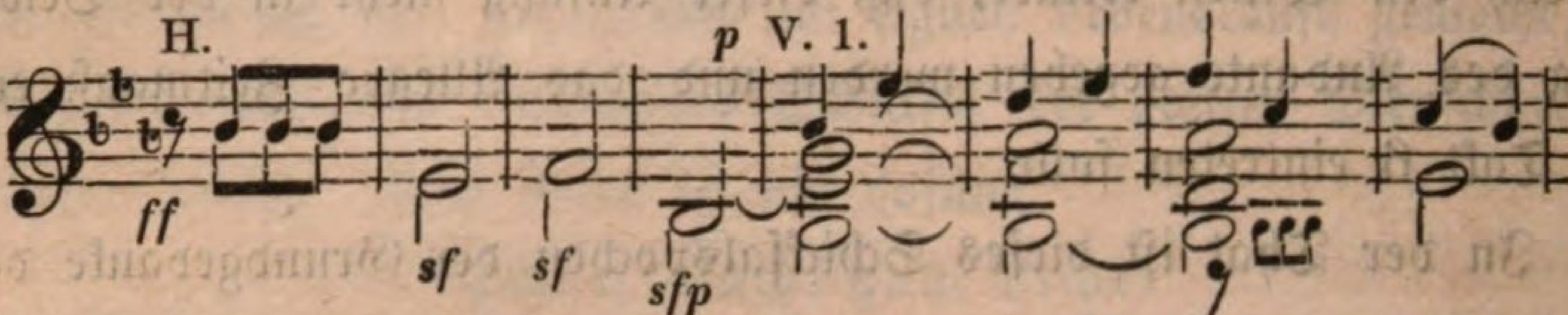


und dann das zweite Glied, indem es nach einander die verschiednen Stimmen erregt, es leitet, über das ganze Orchester ausgebreitet, den Halbschluß an. Nachdem es mit Macht, wie beim ersten Auftreten, die Unterdominante geschlagen, webt es, durch alle vier Stimmen des Saitenchors eilend, den Nachsatz, und ruht nicht, bis das ganze Orchester in den Kampf hineingezogen ist und der ganze Hauptsatz erst emporklimmt, dann kraftvoll sich wie ein Ringer, der nimmermehr sich besiegt erkennt, niederbeugt und abermals (es sind die Geigen, die hier zeichnen) niederbeugt und zum drittenmal (mit fis-a-c-es) nach Gmoll gleichsam ausgleitet, um auf d-f-b zu schlagen und von da die Parallele Esdur zu erreichen.
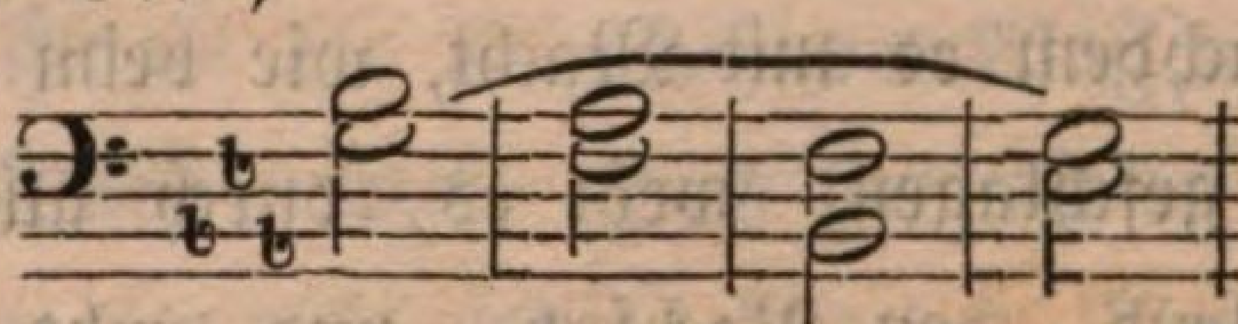
Es lebt in dieser Unermüdlichkeit des schlagenden Motivs eine Streitfertigkeit, in dem dreimaligen Niedertauchen der Geigen gerade

bei der höchsten Aufregung des Orchesters eine fast grimmige Freudigkeit, dergleichen in der ganzen Musiklitteratur nur noch, wenngleich in anderm Sinn, in der Eroica und bisweilen bei dem alten Bach (z. B. in der Kirchenmusik „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben") zu finden ist. Das ganze Leben, unser Aller Leben ist ein Kampf; so laß uns rastlos kämpfen!

In dieser ganzen Partie führt der schlagkräftige Saitenchor das Wort, die Bläser unterstützen in einzelnen Momenten und geben ihren beseelenden Anhauch dazu. Nun führen sie, und zwar die Hörner, zum Saitensatze,
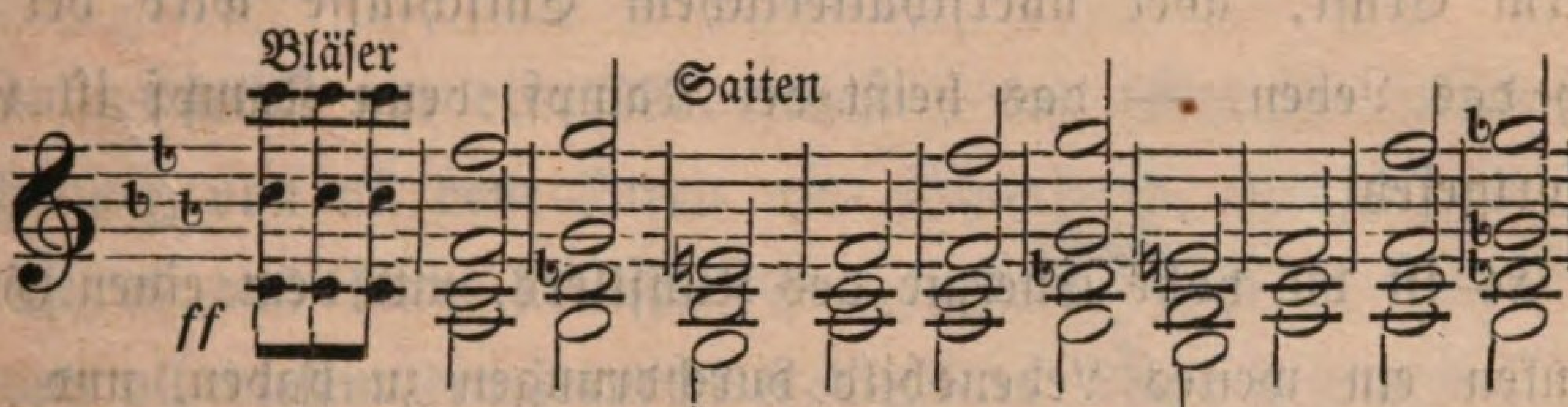


(der hier Takt 7 und 8 angedeutete Baß eine Oktave tiefer zu lesen) der Verlangen nach Ruhe, vielleicht Dringliches und Schmerzliches im Gefühl, daß Kraft und Muth sinken, ausspricht, — aber kein Verzagen und Nachlassen; denn immerfort pocht und treibt das Grundmotiv, der Grundgedanke, wiewohl er sich dem Seitensatz unterordnet. Dieser wird von der Klarinette, dann von Flöte und erster Geige wiederholt; dazu vernimmt man jene in den Hörnern so ermuthigenden Töne,



aber es sind nicht Hörner, sondern die dunklern, gemüthsengern Fagotte, die sie geben, — durchaus weichere Stimmen und weichere Stimmung. Gerade zum Schluß, wo der Gesang ängstlich und quälerisch zu werden droht, bricht stralend von Muth und Kraft die Zuversicht auf endlichen Sieg hervor; wieder sind es die Violinen, und wieder im Niedersteigen, die führen. Es ist Kraft und Schwung, aber nicht Aufschwung, noch lange nicht Sieg.
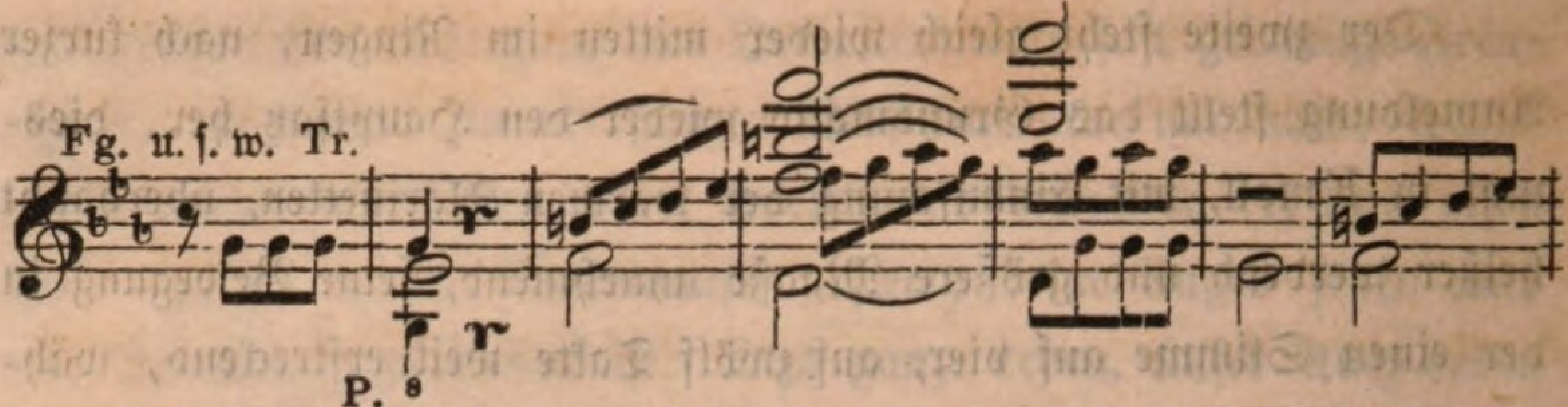
Das ist der erste Theil.

Der zweite steht gleich wieder mitten im Ringen; nach kurzer Anmeldung stellt das Grundmotiv wieder den Hauptsatz her, diesmal in Fmoll, mit Einmischung der warmen Klarinetten, überhaupt heißer werdend und größere Maaße annehmend, seine Bewegung in der einen Stimme auf vier, auf zwölf Takte weit erstreckend, während andre wechselnde Stimmen bald mit dem Motiv, bald mit einem fast unvermerkt sich einschleichenden Gegensatze dawider ankämpfen. Zunächst scheint ein Standpunkt in jenem Hornsatze gefunden, der oben im vorletzten Notenbeispiel in den vier ersten Takten gezeigt ist; bald bleiben nur die langen Töne davon, und es entsteht zwischen den Chören der Bläser und der Saiten



ein schweres Drängen und Schieben, zuletzt treffen die Massen einander Schlag auf Schlag, — man wird an den Schmerzruf des Propheten erinnert: „*Die Last! die Last!*" So schwer drängt und kämpft sich die zweite Entwickelung — der zweite Theil zu dem dritten durch.

Wenn dieser auf seinem Schlusse steht, der sich natürlich aus dem Grundmotiv, diesmal mit vollem Orchester und harmonievoll bildet, dann wendet sich noch einmal dieses unablässige Ringen in einem Anhang auf die Unterdominante, auf deren Untermediante Des, das, wie mit zornigem Schrei gefaßt, lang aushallt; dasselbe geschieht auf fis-a-c-es — und von diesem Gmoll ab eröffnet sich dem Blick auf einmal eine neue Aussicht. Wieder setzt jenes von den Hörnern zuerst eingeführte Motiv ein, diesmal in Fagotten, Bratschen, Violoncellen, starken aber trübern Klangs, von trotzigen Schlägen der Trompeten und Pauken gefestet. Aber es drängt sich
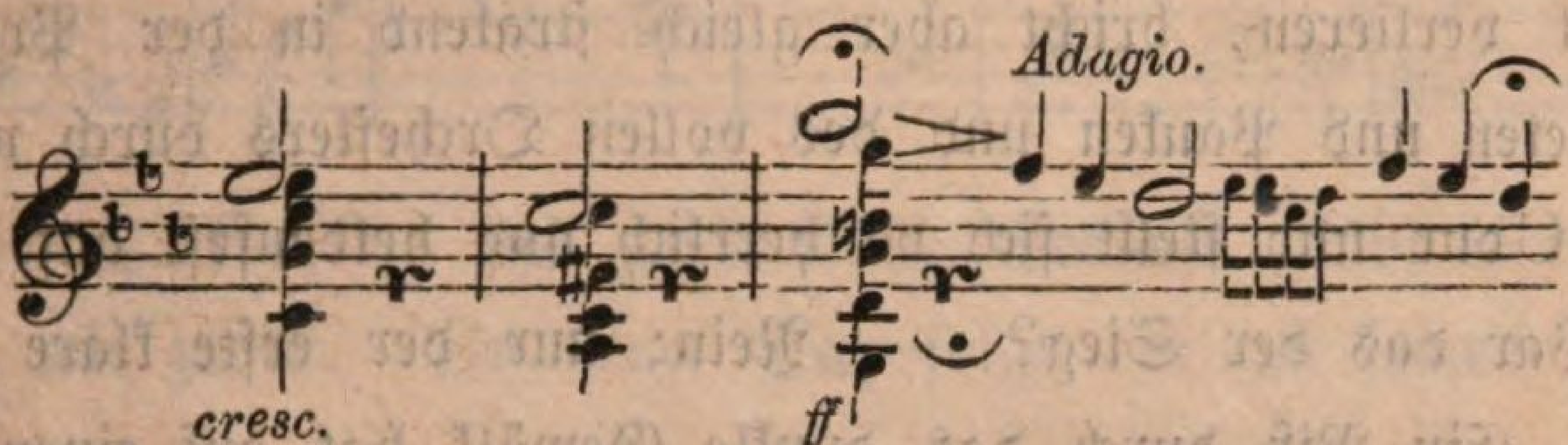


ein ängstlicher, schnell abreißender Lauf der Geigen dazu, der fast Verzagen ahnen läßt. Allein gerade hier tritt jener Gegensatz, der sich zuvor (S. 69) fast unvermerkt herbeigelassen hatte, in festem gemessenen Schritte vor, — er stellt Viertel gegen die breiten Akkorde ($\frac{4}{4}$) der Bläser und das Grundmotiv der Pauken, — und mit düsterm Ernst, aber unerschütterlichem Entschlusse wird der Weg durch das Leben, — das heißt der Kampf, denn Kampf ist Leben, — fortgesetzt.

Es ist die hohe Energie des Künstlers, mit dem einen Grundgedanken ein weites Lebensbild durchdrungen zu haben, und, wenn alles gesagt scheint, im Anhang aus demselben Grundmotiv eine neue Seite des großen Lebensbildes, in der alle bisher vorgeführten Gestalten zu neuer Bedeutung sich aufrichten, zur Anschauung zu bringen. Der Techniker wird nicht fertig, die Emsigkeit der Ausarbeitung zu bewundern*), wir Andern würden nicht fertig werden, den Reichthum und die Macht der künstlerischen Idee zu entfalten, die nicht blos jene Emsigkeit und Einheit im Motiviren bedingt, sondern auch nicht ruht, als bis jede Seite des Grundgedanken zur Anschauung gebracht ist, und die in jedem Gliede des umfassenden Ganzen wirkt und bedeutsam hervortritt. Instrumentation, Harmonie, jede Stimme giebt davon Zeugniß.

*) Er hat Recht, das Geschick und den Fleiß der Arbeit zu rühmen. Allein er darf nicht bei diesem äußerlichen Anblick stehn bleiben, er muß den Sinn zu erfassen trachten, der dies Motivengewebe hervorgerufen und in ihm lebt, sonst sieht er in der Kunst nur das Handwerk. Raphael hat einen wackern Pinsel geführt, um seine Bilder, — una certa idea, wie er sagt, — auszuführen; aber der Pinsel ist nicht Raphael. Der geschickte, oft so sinnige Ludwig Berger hat aus einem einzigen nichtsnutzigen Motiv eine ganze Sonate von drei Sätzen herausgesponnen. Es war Manufaktur.

Ein einziger Moment ist es, in dem der Dichter von der Strenge seiner Gedankenführung abläßt und, technisch genommen, ganz unmotivirt einem Gedanken sich hingiebt, der nur einmal hervortreten durfte, äußerlich genommen ohne Vorgang und ohne Folge. Wenn der dritte Theil den Vordersatz des Hauptgedanken mit Kraft auf der Dominante schließt, dann nimmt eine fein eindringliche Stimme den Faden des Gesanges auf, —



es kann natürlich nur die Oboe sein, — und führt ihn stillsinnend, weit hinweg von all dem Streit und Widerstreit, hinaus, — vielleicht ist es das kaum bewußte Sehnen nach Frieden! nach Erlösung von all diesem ermüdenden Kampf! — ohne bestimmtes Ziel. Es ist die schöne Menschlichkeit und die Dichtertiefe Beethoven's, die mitten in der harten Arbeit des Lebens ihm den Sinn noch zugänglich erhält für die zartern Gefühle, ja für die Kleinheit und Gebrechlichkeit des Menschen. Denn daß er sich aus dieser Kleinheit und Gebrechlichkeit so hoch aufrichtet, das ist des Menschen Ehre.

Es ist gerungen worden und gekämpft gegen das „Pochen des Schicksals", aber nicht gesiegt. Das war der erste Satz dieser Symphonie, deren Grundgedanken wohl Jeder ohne fremden Beistand hat fassen können, Jeder aber aus Beethoven's Munde gern bestätigt gefunden. Der zweite Satz nimmt seinen Gedanken mit innerer Nothwendigkeit aus dem ersten.

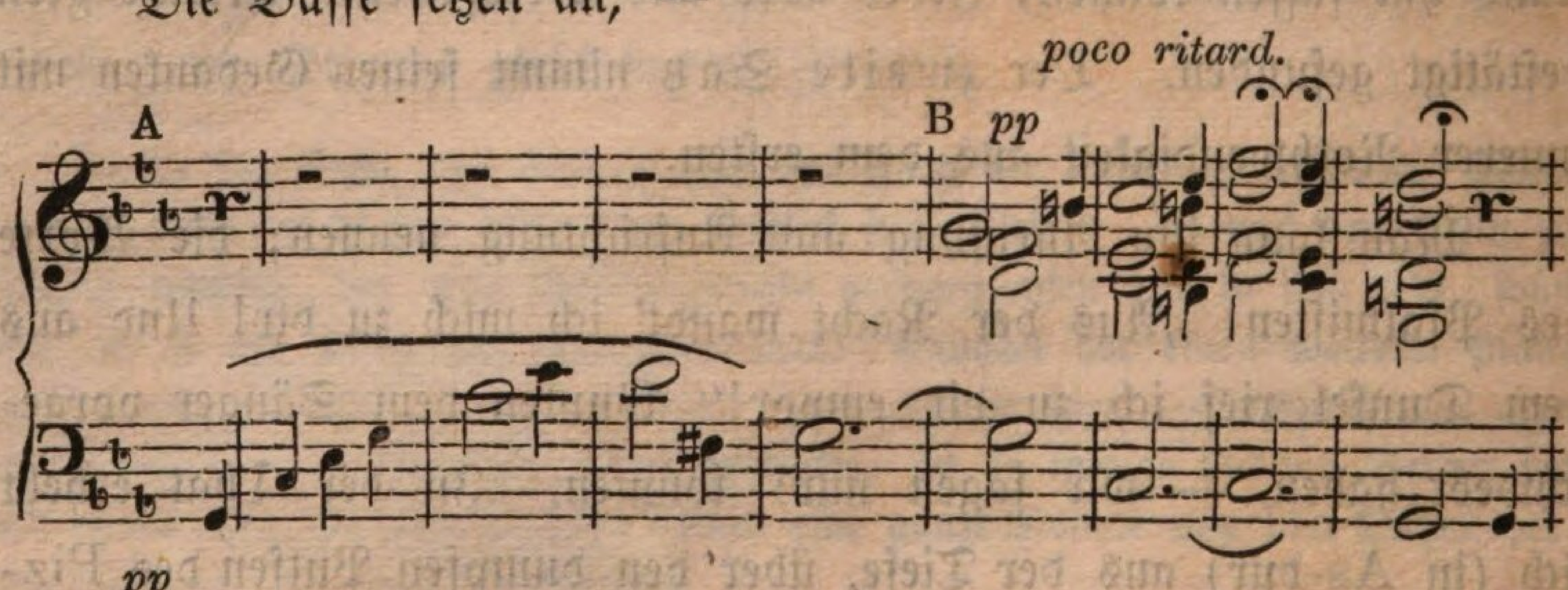
Man kann ihn Anrufung und Aufrichtung nennen; die Worte des Psalmisten: „Aus der Nacht wandt' ich mich zu dir! Und aus dem Dunkel rief ich zu dir empor!" könnten dem Sänger vorgeschwebt haben, — wir sagen nur: könnten. In der That erhebt sich (in As-dur) aus der Tiefe, über den dumpfen Pulsen des Piz-

zicato-Basses der Gesang einer vollen, aber dunklen Stimme (Bratschen und Violoncelle im Einklange) gebetartig oder hymnisch, und breitet sich milder nach oben aus, und findet seine Vollendung in dem hoch und zart und harmonisch voll erklingenden Chor der Bläser. Ein zweiter Vers oder Gedanke, fester und selbstgewisser als der erste, doch von verwandtem Sinne (im selben Ton und an das erste Motiv anknüpfend), folgt, will sich in Erbangen und Beklommenheit verlieren, bricht aber gleich stralend in der Pracht der Trompeten und Pauken und des vollen Orchesters durch nach dem hellen Cdur und stellt sich da herrlich und heldenfest auf.

War das der Sieg? — Nein; nur der erste klare Gedanke daran. Ein Riß durch das dunkle Gewölk hat auf einen Augenblick das sonndurchschimmerte Blau des Aethers gezeigt, im nächsten Augenblick ist Alles wieder in Dunkel gehüllt, jene Beklommenheit, die sich zuvor schon empfinden lassen, breitet sich weiter aus. Dies sind die Grundzüge des zweiten, Andante con moto überschriebenen Satzes; wie sie ihren fernern feierlichen Umgang halten, wie jeder der Momente wächst, sich verwandelt und vertieft, das auseinanderzusetzen, fehlt Raum und Bedürfniß.

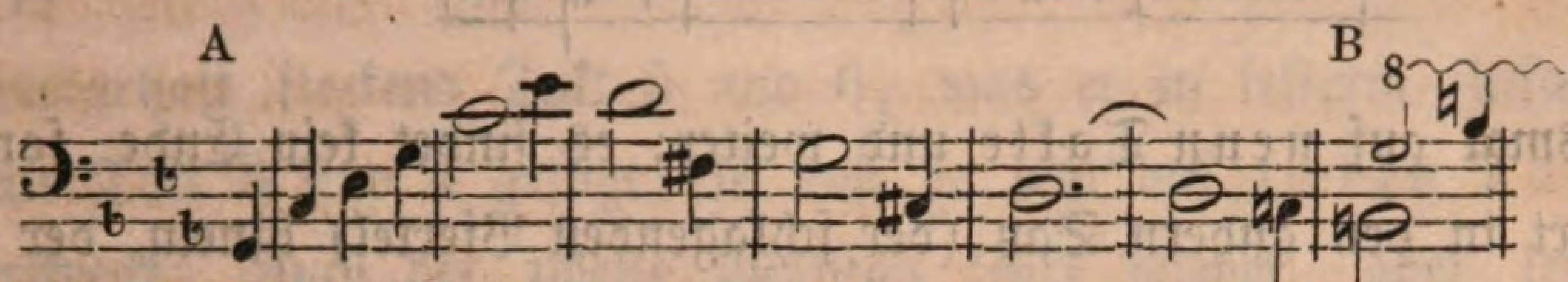
Die Anrufung hat also nicht erlöst, nicht Sieg gebracht; in dir selber mußt du die Kraft erkennen und wecken, mit der dir zu siegen beschieden. Das ist ein kühner, dunkler, zweifelvoller, nicht auf einmal zu bewältigender Gedanke; es ist der des dritten Satzes, der unmöglich noch Scherzo heißen kann; er ist einfach Allegro überschrieben.

Die Bässe setzen an, —
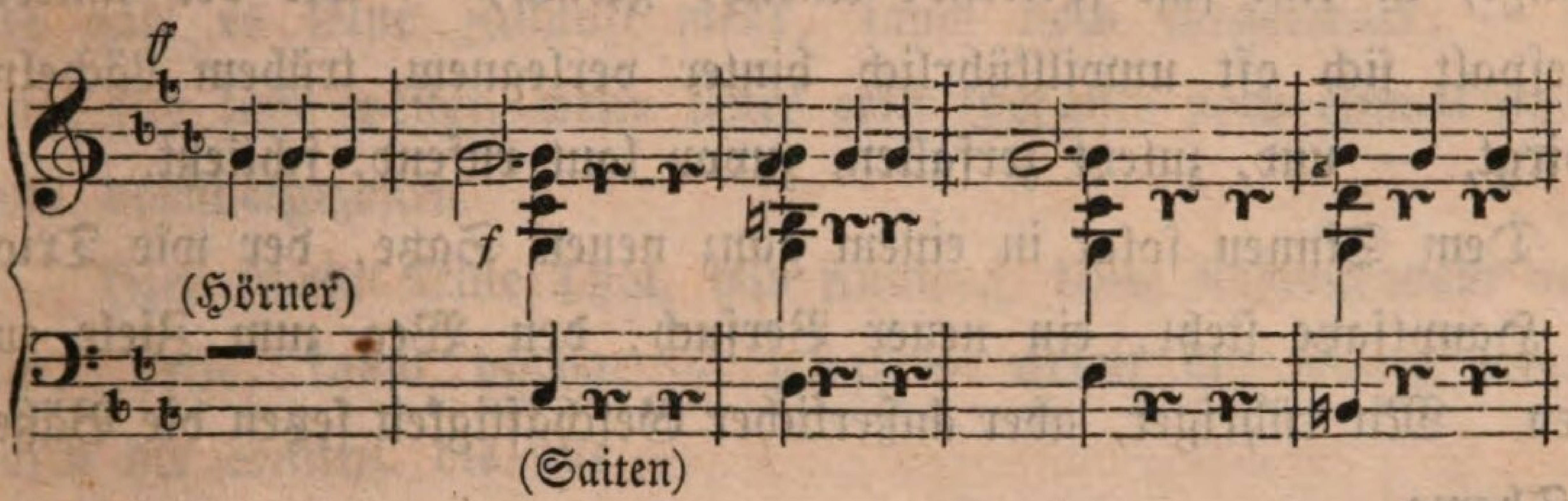


die Violinen mit Bratsche, Bässen, Fagotten und g aushaltenden Hörnern vollenden das Thema. Wir machen darauf aufmerksam, daß es aus zwei mit A und B bezeichneten Abschnitten von je vier Takten besteht, die beide auf der Dominante schließen.

Der Abschnitt A wiederholt und erweitert sich
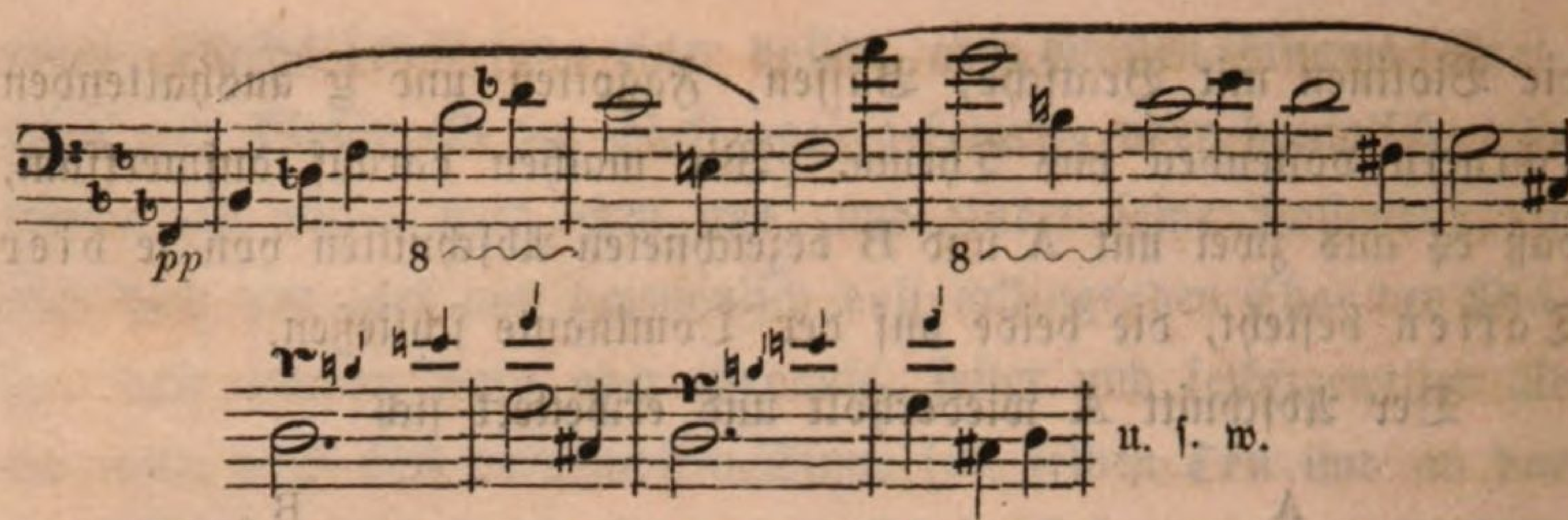


auf sechs Takte, — der grüblerische Gedanke gräbt weiter, — B folgt, wie zuvor. Ein neuer Satz folgt, der mit seinem Pochen
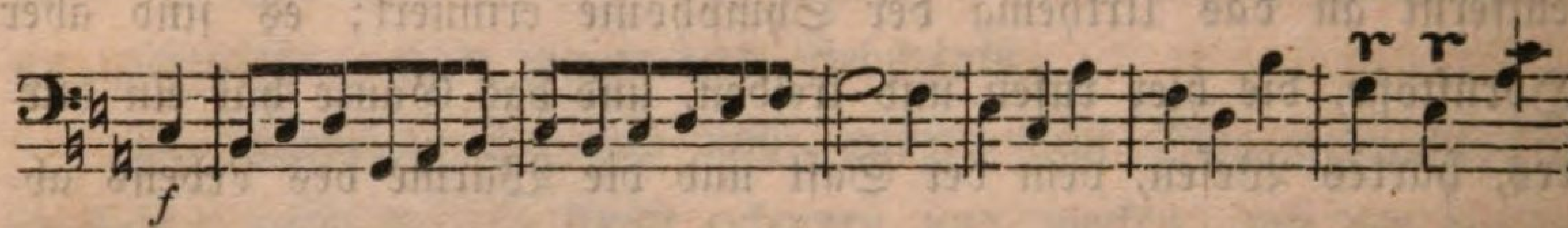


entfernt an das Urthema der Symphonie erinnert; es sind aber Hornstöße, die hier rufen und treiben, und das Ganze hat ein dürres, hartes Wesen, dem der Saft und die Wärme des Lebens abgeht, das selbst bei der Wiederholung unter dem beseelenden Anhauch der Bläser nur zu trübsinnigem Klaggesang emporzuheben vermag und sich mit schweren müden Seufzern auf der Dominante des hohlen Esmoll niederläßt.

Auf dieser Dominante, die gleich als das trübe dumpfe Bmoll aufgefaßt wird, kehrt der erste schon vorbereitete Gedanke wieder, jeder Abschnitt (A und B) normal, zu vier Takten. Und wieder erweitert sich A,



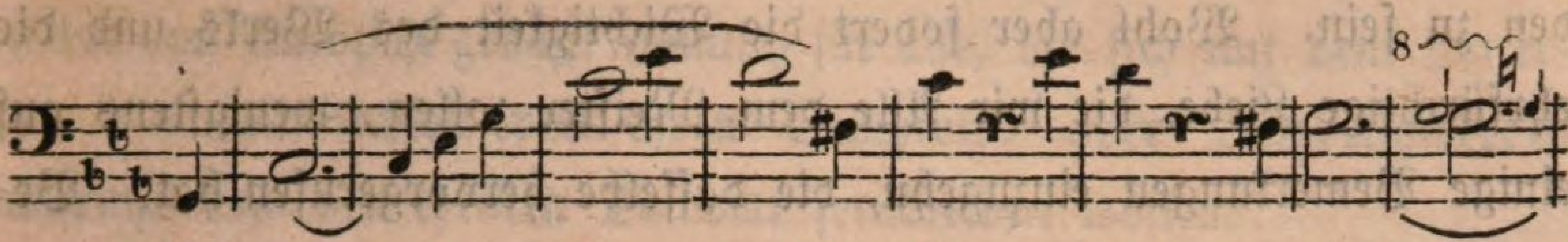
diesmal auf neun Takte und weiter; es findet kein Ende, sondern führt in den andern Satz (der schlagenden Viertel) hinein, der diesmal zu noch höherer Stärke gelangt, nicht wieder weichen will, sondern sein Viertelmotiv auch gegen den zurückkehrenden Hauptsatz anklingt, in eine fast spielende Unruhe geräth, — wie der innere Zwiespalt sich oft unwillkührlich hinter verlegnem, trübem Lächeln verbirgt, — und, zuletzt zerfallen, zuvor laut rufend, schließt.

Dem Sinnen folgt in einem ganz neuen Satze, der wie Trio zum Hauptsatze steht, ein neuer Versuch, den Weg zum Ziele zu finden. Mit rühriger, aber äußerlicher Geschäftigkeit setzen die Bäße ein Thema



ein, das von Bratschen und Fagotten, von der zweiten, der ersten Geige fugenartig (es ist eigentlich nur Nachahmung, nicht Durchführung) unter wachsender Orchesterfülle emporgeführt und muthig geschlossen wird. Dies bildet einen liedförmigen ersten Theil; im zweiten faßt der Baß mit dreimaligem Ansatze, die beiden ersten werden auf dem sechsten Achtel abgebrochen, es ging noch nicht vorwärts, — wieder das Thema, es wird wieder, nur in andrer Weise, mit Betonung der Unterdominante, durch- und emporgeführt und regt und wiegt sich zuletzt (in der Wiederholung, denn auch der zweite Theil wird wiederholt) hoch oben in der Flöte, über den sanften Harmonien der andern Bläser. Es war ein flüchtiger Gedanke, er regte sich in frischer Thatkraft, befriedigen konnt' er nicht.

Sondern er senkt sich wieder nieder zum Hauptsatze. Der aber zaudert schon im Auftreten



und wiederholt stockend Takt 5 und 6, was er in festerm Zusammenhalt Takt 3 und 4 gesagt, so daß er jetzt auf sieben Takte sich erstreckt. Auch der zweite Mollsatz kehrt wieder, aber leise, gebrochen, hülflos, wie in Nacht verloren. Das fällt wie in den Ton einer alten halbvergeßnen Ballade, die sich kaum hervorwagt, als gäb' es keine Zukunft mehr, kaum noch Gegenwart, — und singt sich leise weiter, wenn jener erste Gedanke noch einmal schüchtern vorübergezogen.

Hier scheint keine That, kein Ausweg, keine Regung mehr möglich. Leise, kaum hörbar — ppp — rieselt ein Klang langhin durch die Saiten, die alle

As-As-c-c

unbeweglich wie ein Leichentuch halten. Nur in der Pauke, ganz leise, pulsirt noch Leben und weckt endlich die Bäße aus der langen scheintodten Erstarrung. Und jenes erste zweifelvolle Sinnen auf Hülfe, auf Erlösung, regt sich ganz leis' in der ersten Saitenstimme, und dehnt sich aus und erhebt sich unter dem Anschwellen des Orchesters —

Und da endlich, da strömt der vollste Chor aller Instrumente, — es sind, jetzt erst! Posaunen und Kontrafagott und Oktavflöte zugetreten, — den erhabensten Triumphgesang, der jemals vom Orchester angestimmt worden. Mag auch, das ist menschennothwendig, eine flüchtige Rückerinnerung an jenen letzten bangen Augenblick vorüberziehn: der Sieg des Menschen, der nimmer dem hemmenden und beugenden Schicksal — in welcher Gestalt es auch drohe — thatlos sich unterwirft, er ist entschieden und überglänzt und überrauscht den Horizont.

Wir werden uns nicht dahin verirren, hier noch erläutern zu wollen, was nur gehört zu werden braucht, um von Allen verstanden zu sein. Wohl aber fodert die Wichtigkeit des Werks und die ehrfürchtige Liebe, die wir Alle dem Meister zollen, wenigstens auf einige Bemerkungen einzugehn, die dasselbe hervorgerufen hat. Bedarf auch das Werk und sein Meister nicht unsrer Vertheidigung, so geben jene Bemerkungen doch vielleicht zu mancher fruchtbaren Erwägung Anlaß.

Hier haben wir es in erster Reihe wieder mit Oulibicheff zu thun. Vielleicht mit Unrecht; vielleicht hält Mancher, von der Hoheit Beethoven'scher und überhaupt deutscher Kunst durchdrungen, es für höchst überflüssig, von den Raisonnements eines übermüthigen Dilettanten so sorglich Notiz zu nehmen. Allein erstens ist dieser Dilettant ein Mann von Geist, der selbst in die Beethovensche Musik bisweilen hellen Einblick gehabt. Zweitens hat dieser Mann durch sein Werk über Mozart und durch das über Beethoven selbst in Deutschland Aufmerksamkeit erregt; die Deutschen können es einmal, Dank ihrer einstweiligen politischen Verkommenheit, nicht lassen, vor allem Ausländischen Respekt zu haben und vor französischer oder französirender Suffisance zu verstummen, selbst wo ihre Ueberlegenheit dem fremden Raisonniren und Radotiren gegenüber sonnenklar ist. Und wäre sie es in der Musik etwa nicht? was hat Frankreich unsern Komponisten gegenüberzustellen?

Drittens ist Oulibicheff nicht ein Einzelner; er ist der Ausdruck aller derer — und sie zählen nach Millionen — die nicht über die Sphäre des Spiels und der sinnlichen Ergötzung hinaus können oder mögen und sich wohlgemuth herbeilassen, über die Priester des Idealen zu Gericht zu sitzen, recht wie Frösche, die den Flug des Adlers nach ihrem breitbeinigen Sprung bemessen. Diese Stellung Oulibicheffs, seine Unfähigkeit, sich auf dem Standpunkte deutscher Musik zu erhalten, kennzeichnet sich schon darin, daß er Beethoven den reindeutschen Musiker nennt und schon damit unter Mozart gestellt zu haben meint, der ihm als der universelle Musiker erscheint,

— oder darin, daß er als Gegensatz zur deutschen Musik die italienische oder europäische aufstellt.*) Die italienische Musik ist die von Europa, gewiß! nämlich für alle, die sich auf dem Lotterbett der Sinnlichkeit von ihren Comptoir- oder Tischbeschwerden ausruhn und der idealen Tonwelt fernbleiben wollen.

Vor Allem kommt Oulibicheff auf jene französische Auffassung zurück. In Paris — Roma locuta est! — hätten die Quartette und die ersten Symphonien Beethovens kalt gelassen**), da hätte die Cmoll-Symphonie 1828 (1829) die Beethovensche Musik eingebürgert. Bei der Aufführung der Cmoll-Symphonie, erzählt er, sei es geschehn, daß das Finale einem alten Soldaten von der Garde seinen Kaiser offenbart, er habe mitten in der blühendsten Restauration im vollen Konzertsaal ausgerufen: Das ist der Kaiser! Vive l'Empereur! Und in der That — meint Oulibicheff — scheint das Finale mit dem Inhalt der vorigen Sätze nichts gemein zu haben; niemals sei die Sonne so glänzend über Beethovens Tagen aufgestiegen, nicht als Sieger sei er aus seinem entsetzlichen Kampfe mit dem Geschick hervorgegangen, sondern besiegt als Mensch und als Künstler. Oder wolle man, wenn das Finale nicht auf den lebenden Künstler anwendbar sei, es als Weissagung unermeßlichen Nachruhms betrachten? — dann würde der dunkle Gang (S. 75) der zum Finale führt, zur Darstellung des vielgequälten Daseins, und das Hereinbrechen des Finale stellte die allegorischen Trompeten der Fama dar, die aus den hundert Mündern der Göttin gleichzeitig ertönten — es fehlt nur noch das
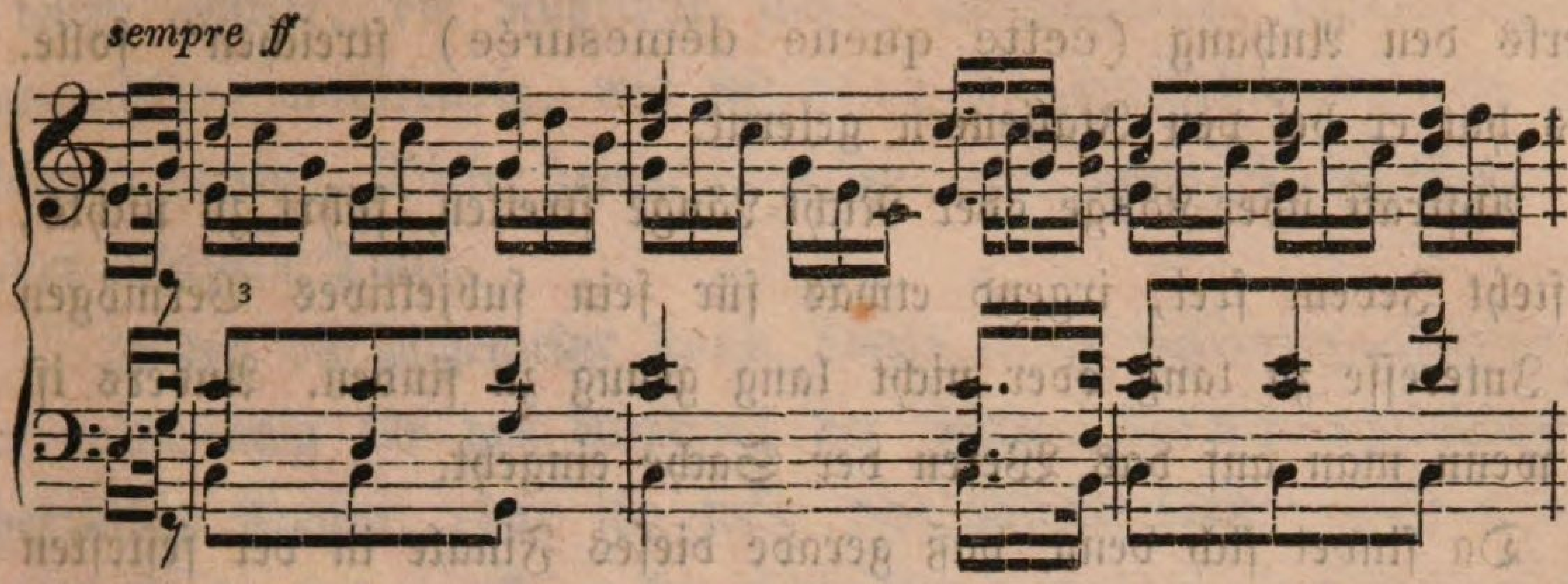
---

*) Dabei widerfährt ihm aber, daß diese italienische oder europäische Melodie, mit diesem traurigen und herzlichen (triste et cordial) Accent und diesem Schmack nach alten Volksweisen nichts anders ist, als das Minore des beethovenschen Thema's selber, — und daß er das weiß und sagt. Er nennt nur italienisch, was ihm wohl gefällt; zufälliger oder glücklicher Weise gefällt ihm die ebethovensche Melodie, folglich ist sie italienisch. Sie ist es nicht.

**) „Les dilettanti", sagt er, „et même les professeurs parisiens". Die Areopagiten von Paris, zu Gericht sitzend über Beethoven.
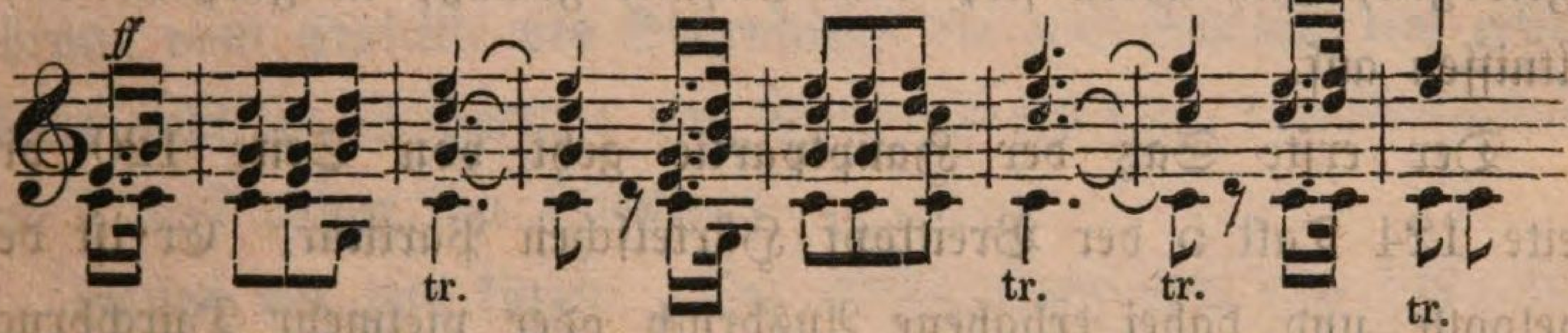
offizielle Feuerwerk, um die französische Selbsthuldigung vollständig zu machen — und .... bleiben wir ernsthaft.

Der Grundirrthum ist hier der, daß die Symphonie durchaus an Beethovens Individualität gekettet bleibt. Wohl meinen auch wir, daß sein persönliches Erlebniß die erste Anregung gegeben haben könne, denn unaufhörlich hatte er im Innersten gegen sein Verhängniß zu ringen. Allein ein Geist wie Beethovens erhebt sich, das ist eben Künstlers Art, über die persönliche Beschränktheit zum Ideal; sein Kampf erwächst ihm zum Kampfe des Menschen. Auch darin noch irrt Oulibicheff: Beethoven ist nicht besiegt worden. Denn seine Taubheit, die Verstoßung aus dem sinnlichen Dasein der Kunst, hat ihn nicht niedergeworfen und entwaffnet; er hat nach seinem energischen Ausdrucke „dem Schicksal in den Rachen gegriffen!" und weiter geschaffen. Das war der erste Sieg über sein Geschick, und jedes neue Werk war ein neuer. Nähmen wir selbst mit Oulibicheff an, daß so und so viel Einzelheiten in diesen Werken Fehlgriffe seien, die der Taubheit entsprungen, immer bleibt stehn: er hat geschaffen, folglich hat er gesiegt; immer zeigen sich neben den angeblichen Fehlern die mächtigsten und zartesten Züge, folglich hat die Taubheit ihn nicht besiegt.

Die übrigen Bemerkungen dieses wunderlichen Verehrers — denn Oulibicheff ist ein wahrer Kalmück, der seine Götzenbilder anbetet, dann aber, wenn sie ihm nicht den Willen thun, durchprügelt — wollen wir nicht allzu ernst nehmen. Dahin gehört, daß er vom zweiten Satze des Andante (das er sehr lobt), der, wie er sagt, „mit dem größten Effekt" in Cdur (in As, dann erst in Cdur) auftritt, — es ist dieser Satz,



(Trompeten und Oboen führen oben die Melodie mit ihrer Unterstimme, Hörner verdoppeln in der tiefern Octave, die Geigen führen die Triolenfigur, die Bratschen verdoppeln in der tiefern Octave, mit den Bässen gehn die Pauken), der bei seiner dritten Aufstellung seine Verkündigung noch pomphafter



(Pauken — mit den Bässen.)

mit erweitertem Rhythmus und dem Vollschall des ganzen Orchesters in die Welt sendet — daß er von diesem Satze meint: hier nehme die Melodie den Ton deutscher Volksthümlichkeit an (ja wohl!) der an die alten Lieder des Landes erinnere, z. B. — — den Großvater*)!

Ist dies grotesk, so muß, vieles Andre bei Seite gelassen, wenigstens noch eine Bemerkung erwähnt werden, weil er sich dabei auf einen Musiker, auf Berlioz beruft, der dieselbe Ansicht habe durchblicken lassen. Er hält mit Einem Worte, das Finale für zu lang, Beethoven habe aus dem Vollen angefangen, folglich nicht steigern können, daher müsse die Theilnahme des Hörers sinken. Er ist sogar nicht übel der Meinung, daß man „zum Vortheil des

---

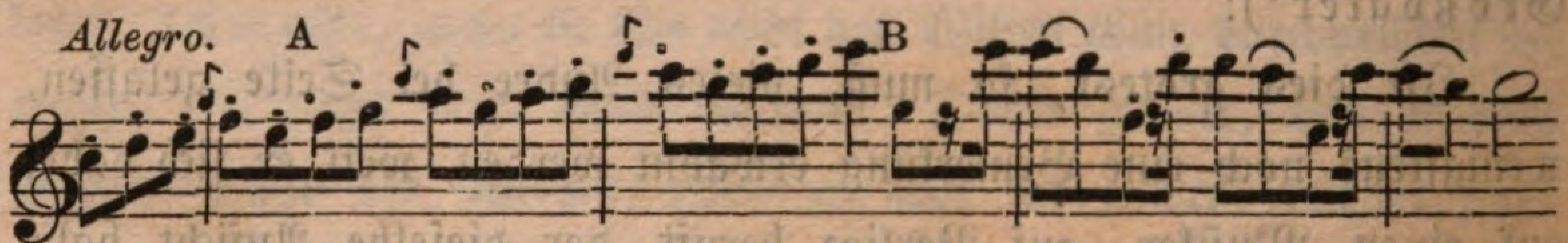
*) . . . . qui rappelle les vieux chansons du pays, le *Grossvater* par exemple.

Werks den Anhang (cette queue démesurée) streichen" solle. Das hat er bei den Italienern gelernt.

Abstrakt über Länge oder Nicht=Länge streiten, führt zu nichts; es steht Jedem frei, irgend etwas für sein subjektives Vermögen und Interesse zu lang oder nicht lang genug zu finden. Anders ist es, wenn man auf das Wesen der Sache eingeht.
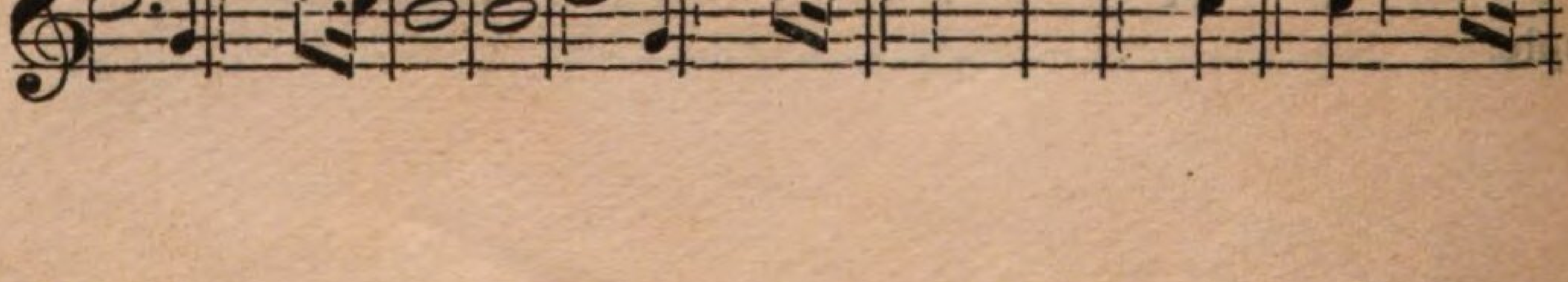
Da findet sich denn, daß gerade dieses Finale in der festesten und wohlgemessensten Weise vollkommen normal gestaltet ist; selbst die Wiederkehr der Einleitung (oder Ueberleitung aus dem vorigen Satze) ist nicht ohne Vorläufer; schon die Zauberflöten=Ouvertüre, dann die pathetische Sonate kommen auf ihre Einleitungen zurück. Alle Theile sind vollkommen ebenmäßig gebildet und gegen einander abgewogen, nur treten sie, dem Inhalte gemäß, in größern Verhältnissen auf.

Der erste Satz der Hauptpartie geht von Seite 120 bis Seite 124 Takt 5 der Breitkopf=Härtelschen Partitur. Er ist der jubelvolle und dabei erhabene Ausbruch oder vielmehr Durchbruch des Triumphs durch die Nacht des Ringens und Zweifelns und fast der Verzweiflung oder Aussichtlosigkeit. Drei Sätze haben den vorhergehenden Zustand dargestellt, von Seite 1—120, die Wiederholungen ungerechnet; da muß der erste Gedanke des Finale seine wohlerwogne Fülle haben; dreimal setzt er an (A)



zum Jubel des Siegs und dreimal (B) erschallt der glückliche Ruf.

Hier ist Jubel, Aufregung, Stoff zu einem feurigen, kurzgefaßten Triumphmarsche; Abschluß und Krönung eines solchen Werks fodern mehr. Es muß festgesetzt, bestätigt und aller Welt verkündet werden der Sieg. Daher ist ein zweiter Satz der Hauptpartie



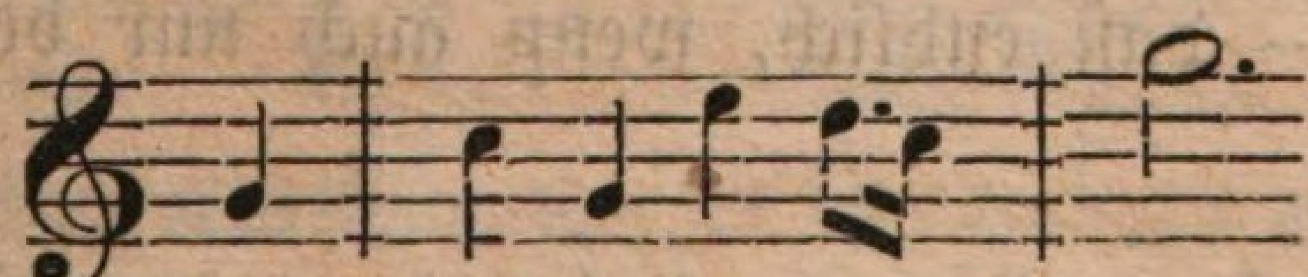
(dürre Skizze, die Ruhetöne stehen schwungvoller Baßbewegung gegenüber) nothwendig, wie wir schon in ganz kleinen Werken gefunden haben. Dieser zweite Satz hat zwei Seiten in der Partitur, oder achtzehn Takte.

Schon die allgemeine Form fodert einen Seitensatz; hier war er nothwendig für den Ausdruck der reinen, kindlich-unverholnen, herzlichen Freude; ohne ihn wäre das Finale bloße Fanfare, wo nicht Fanfaronade. Dann fodert die Form Ausgang und Schlußsatz. Der hohe Standpunkt des Werks findet so wenig bei dem Vergnügen am Sieg als bei der jubelvollen Verkündigung sein Genügen; die Freude muß zum erhabnen Aufschwung und mit Rührung muß auf die drohvolle Vergangenheit zurückgeblickt werden, das erst ist ein volles Lebensbild und ein ehrwürdiges. Diese ganze Ausführung vom Eintritte des Seitensatzes bis zum Schlusse des ersten Theils geht in der Partitur von Seite 128 bis 134, das Verhältniß von 7 zu 7 gegen den Hauptsatz.

Fassen wir uns kürzer. Der zweite Theil geht bis 147, hat also 13 Seiten gegen 14 des ersten, der $\frac{3}{4}$ Satz, die Erinnerung an die Ueberführung (S. 75) hat 4 bis 5 Seiten. Der dritte Theil geht von Seite 151 bis 168, stellt also 17 Seiten gegen 14 des ersten und 13 oder 17 bis 18 des zweiten Theils. Der Anhang*) geht von Seite 169 bis 182, hat also 13 Seiten, weniger, wie jeder der drei Theile. Das ganze Finale hat 62 Seiten gegen 120 Seiten der vorigen Theile, deren Resultat es ist.

Diese Betrachtungsweise ist eine unkünstlerische, todte. Kein Künstler zählt Seiten oder Takte ab, der Inhalt bestimmt das

*) Oulibicheff irrt, wenn er das Thema des Anhangs



ein neues nennt; es ist die energische Zusammenfassung des Hauptsatzes. Er irrt auch sehr komisch, wenn er den Triller der Oktavflöte, der sich so lusttrunken und muthig über den Gesang der andern Instrumente hinwirbelt, für einen Oboetriller anhört. Eine pirouettirende Nonne im Triumphzuge!

Maaß. Aber auf den abstrakten Vorwurf der Länge war jene Betrachtung die erste Antwort; die zweite würde Eingehn auf den Inhalt in allen seinen Theilen und Erwägung ihrer Nothwendigkeit sein. Hierauf nach allem zuvor Bemerkten noch näher einzugehn, scheint uns nicht nothwendig; und so nehmen wir von Herrn Oulibicheff für immer Abschied. Es ist genug gethan (hoffen wir) diesen ganzen dilettantischen Standpunkt, von dem aus der Erste Beste, der ein wenig Klavier gespielt (und wer hätte es nicht?) in unsre Kunst hineinspricht, zu kennzeichnen.

Noch eine wunderliche Diatribe hat sich an den dritten Satz der Cmoll-Symphonie gehängt, die wir nicht übergehn dürfen, weil sie von Sachkundigen, von Musikern geführt worden und einen Grundsatz der Kunst zur Sprache bringt.

Im Winter 18$\frac{29}{30}$ lernten die Franzosen durch den Deutschen Habeneck die Cmoll-Symphonie kennen. Im Februar erklärte Fétis (damals noch in Paris, jetzt der verdiente und gelehrte Direktor des Brüsseler Konservatoriums) im Temps: es seien im dritten Satze zwei Takte zu viel und störten den im Stück ausgesprochenen Rhythmus. Aecht französisch entblödete er sich nicht, einem Beethoven gegenüber zuzusetzen: wenn Beethoven den zu Anfang des Satzes so gut festgestellten Rhythmus absichtlich, um originell zu sein, gebrochen habe, so sei diese Originalitätsucht kindisch, und die überschüssigen zwei Takte seien von schlechtem Geschmack*).

Lassen wir bei Seite, daß bei Beethoven an Originalitätsucht gedacht wird, die naturgemäß nur die Nicht-Originalen plagt, — daß ihm möglicherweise die Absicht zngetraut wird, durch eine solche Kleinigkeit, wie eine rhythmische Verlängerung an sich ist, sich originell zu zeigen, — daß endlich, wenn auch nur bedingt, das Wort

---

*) .... que si *B.* avait rompu à dessein et par originalité meditée le rhythme periodique si bien établi au commencement du morceau, cette originalité forcée etait puerile et que ces deux mésures surabondantes étaient de mauvais gout.
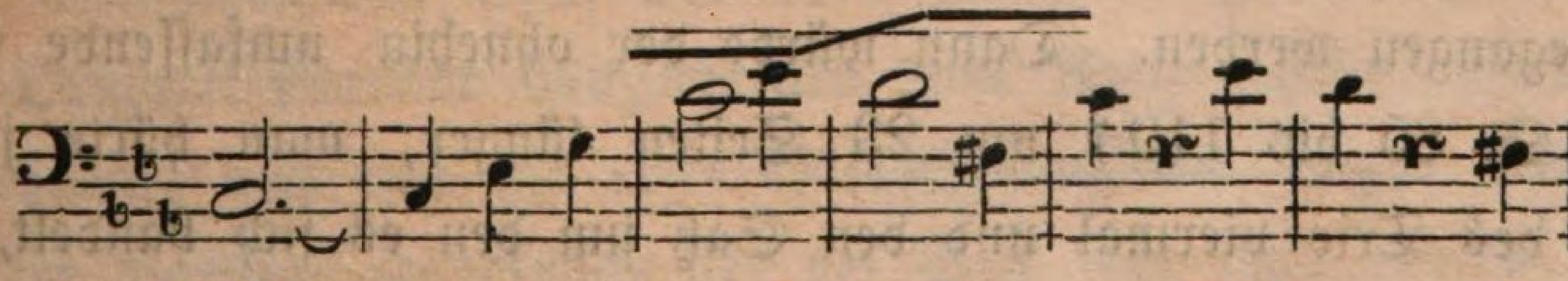
„kindisch" mit ihm in Beziehung gebracht wird. Der schlechte Geschmack, diese alleräußerlichste und subjektivste Kategorie, die wir in Deutschland ein halb Jahrhundert weit hinter uns haben, bezeichnet den Standpunkt der französischen Kritik, ganz abgesehn vom Gegenstande derselben. Eher mag dem Beethoven ein Fehlgriff, als Originalitätsucht und Geschmackstendenz beigemessen werden.

Damit war die Sache nicht abgethan. Sechszehn Jahre später, Pfingsten 1846, auf dem niederrheinischen Musikfest zu Aachen, erklärte Mendelssohn: im dritten Satze der Cmoll seien zwei Takte in der Partitur zu beseitigen.

Bald darauf, in No. 27 der allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1846, gaben die Verleger der Cmoll-Symphonie in Bezug auf dieselbe nachfolgende Berichtigung.

„Die Vergleichung der Originalhandschrift der Partitur von Beethoven's Symphonie in Cmoll hatte ein Bedenken gegen eine Stelle des dritten Stückes, nämlich gegen den zweiten und dritten Takt der 108. Seite der gedruckten Partitur, angeregt. Dadurch fanden wir uns veranlaßt, Beethovens Briefe an uns durchzusehn, und es fand sich unter diesen ein Brief vom 21. August 1810, welcher vollständigen Aufschluß über diesen Gegenstand giebt. Wir lassen ihn deßhalb, so weit er hieher gehört, im Facsimile folgen."

„„— folgenden Fehler habe ich noch in der Sinfonie aus Cmoll gefunden namlich im 3ten Stück im $\frac{3}{4}$tel Takt wo nach dem dur ♮♮♮ wieder das moll eintritt steht so: ich nehme gleich die Baßstimme nemlich



die zwei Takte, worüber das ⌐ ist, sind zu viel und müssen ausgestrichen werden, versteht sich auch in allen übrigen Stimmen, die pausiren —""

„Die Sache selbst bedarf keiner Erläuterung. Der Stichfehler
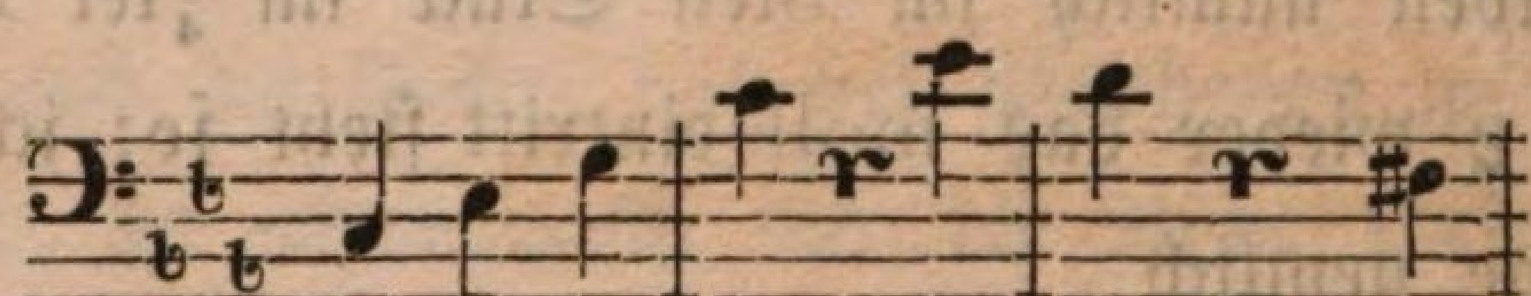
aber ist, der Originalhandschrift nach, jedenfalls dadurch entstanden, daß Beethoven die Absicht gehabt hat, wie in mehreren andern Symphonien das Moll dreimal und das Dur zweimal zu wiederholen. Es sind daher in der Handschrift die in dem Briefe ausgestrichenen beiden Takte mit 1 und die beiden folgenden mit 2 bezeichnet. Dies, so wie die mit Rothstift darüber geschriebene Bemerkung: „*Si replica con Trio allora 2*" ist beim Stich übersehen worden.

(u. s. w.)

Leipzig, den 1. Juli 1846.

Breitkopf und Härtel."

Mendelssohns Foderung fand bei der Mehrzahl der auf jenem Musikfest Mitwirkendeu entschiednen Widerspruch; ob sie demungeachtet für das Fest erfüllt worden, ist uns unbekannt und gleichgültig. Die Streichung ist ebenfalls unterblieben; die uns vorliegende Partitur wenigstens (Härtelscher Verlag, zwischen 1820 und 1840 angekauft) hat die beiden Takte beibehalten, auch haben wir die Symphonie nie anders gehört. Wollte man übrigens auf Beethovens erste Absicht zurückkommen, so mußten nach der Härtelschen Mittheilung nicht die beiden Takte gestrichen, sondern es mußte von Takt 3 Seite 108 der Partitur auf Takt 4 Seite 85 zurückgegangen, Hauptsatz und Trio (man gestatte den formalen Namen) wiederholt und dann von Takt 1 Seite 108 auf Takt 4 und 5
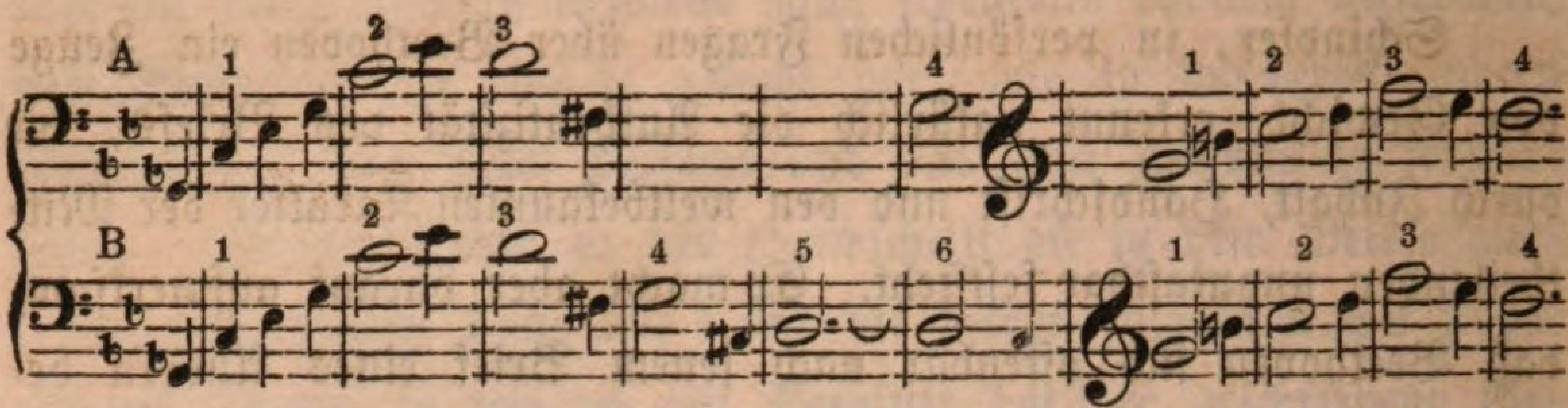


übergegangen werden. Dann würde der ohnehin umfassende Satz (von S. 85 bis 119) um 23 Seiten länger, man hörte jeden Theil des Trio viermal und den Satz um den es sich handelt, die Erweiterungen natürlich mitgerechnet, vierzehnmal; nur neunmal wär' er bedeutungsvoll und nothwendig — wie sich gründlich beweisen ließe, wenn der Raum es gestattete, so tief in die Werke einzugehn — jede andre Wiederholung war Last.

Schindler, in persönlichen Fragen über Beethoven ein Zeuge von Gewicht, erkennt natürlich die Authentizität des Briefs, die durch Inhalt, Handschrift und den weltbekannten Karakter der Mittheilenden unantastbar feststeht. Er macht aber darauf aufmerksam, daß Beethoven sich offenbar nach jenem Brief eines Andern besonnen haben müsse. Denn nach Herausgabe der Partitur sei die Symphonie mehrmals, wie sie herausgegeben, in Beethovens Gegenwart aufgeführt worden, ohne daß derselbe, der bekanntlich stets Alles haarscharf und genau nach seinen Angaben habe ausgeführt wissen wollen, jemals gegen jene zwei Takte ein Wort gesagt. Im Jahr 1819 sei ferner Beethoven die Partitur mit Gebauer und Piringer, den Gründern der *Concerts spirituels* in Wien, die die Symphonie hätten geben wollen, — deßgleichen im Jahr 1823 mit ihm (Schindler) zum Zweck einer Aufführnng im josephstädtischen Theater genau durchgegangen — und nie habe er über jene zwei Takte eine Bemerkung gemacht.

Diese Thatsachen sind noch gewichtiger, wenn man festhält, daß es sich hier nicht einmal um zwei Takte handelt, — die möglicher- wenn auch nicht glaublicher Weise der Aufmerksamkeit entschlüpfen konnten, — sondern um die Wiederholung eines ganzen Hauptsatzes mit Trio.

Dies ist der Thatbestand zu der wunderlichen Diatribe, mit der wir zu thun haben, wunderlich schon deßwegen, weil Niemand den Streitpunkt eigentlich feststellt.

Fetis hat voraussetzlich, als er im Jahr 1830 schrieb, von dem Beethovenschen Brief und allem durch die Herren Härtel aus der Original-Partitur Mitgetheilten keine Notiz gehabt. Man muß annehmen, daß ihm die erste Wiederholung des Satzes Seite 85, 86 der Partitur aufgefallen ist; der Satz tritt (mit seinem Nachsatze) zuerst so, wie hier bei A,



mit 4 und 4 Takten auf, dann in der Wiederholung bei B mit Erweiterung des Vordersatzes (oder ersten Abschnitts) auf 6 Takte, so daß das Verhältniß beider Abschnitte

bei A = 4 : 4

bei B = 6 : 4

ist.

Mendelssohn, 1846 in Leipzig ansäßig und mit dem Härtelschen Hause befreundet, kann von dem Beethovenschen Brief und der Originalpartitur Kunde gehabt haben. Hat er sich nicht hierauf, sondern auf seine rhythmische Erkenntniß gestützt, so wird auch auf ihn das über diese rhythmischen Verhältnisse zu Sagende Anwendung finden.

Schindler endlich läßt sich, nachdem er die obenerwähnten Thatsachen mitgetheilt, ebenfalls auf die rhythmische Frage ein und nimmt an, daß ein rhythmisches Verhältniß von 10 zu 10 Takten zum Grunde liege. Dies können wir unsrerseits nirgends ausfindig machen. Zuerst zeigt sich — man sehe das vorstehende Beispiel an — der Satz mit seiner Wiederholung im Verhältnisse von 8 : 10, oder vielmehr von 4 + 4 : 6 + 4 Takten. Dann, an der im Briefe bezielten Stelle im Verhältnisse von 11 : 10 oder vielmehr von 7 + 4 : 6 + 4 Takten, auch sonst finden wir nirgends das Verhältniß von 10 : 10 in dieser Komposition angewendet, müssen also annehmen, daß der verdiente Mann das Richtige gefühlt, im Erweis aber leichter zu Werke gegangen ist.

Gehn wir endlich auf das im ganzen Streit Bedeutsame ein, auf die rhythmische Frage, so scheint uns wieder wunderlich, daß man allerseits bei den „zwei Takten zu viel" stehn geblieben ist. Will man einmal messen und zählen, so ergeben sich ja offenbar

noch ganz andere Inkongruenzen des ersten Abschnittes gegen den zweiten; er tritt in den Verhältnissen von 4:4, 6:4, 9:4 und 7:4 auf.

„Folglich hat Fetis Recht! folglich ist die Stelle, die er tadelt, — oder vielmehr sind drei Sätze, deren ersten allein er hervorgehoben, falsch!"

Nicht im Mindesten. Es ist nur die Thatsache festgestellt,

daß zu drei verschiedenen Malen das Gleichgewicht oder Gleichmaaß des Rhythmus in diesem Satz aufgegeben ist,

mehr nicht. Aber dergleichen ist ja nicht blos bei Beethoven in mehr als einem Werke, es ist bei Gluck, bei Bach, bei Händel, bei jedem nicht nach eingeschulten und aufgezwängten äußerlichen Normen, sondern nach dem Leben komponirenden Künstler, wer weiß wie oft, zu finden. Man hat nur nicht daran gedacht und den Beethovenschen Satz vielleicht lebhafter empfunden.

Wollen wir den Fall, der so achtungswürdigen Musikern auffallend geworden ist, richtig beurtheilen, so müssen wir auf den Grund der Sache zurückgehn.

Der Rhythmus, wie alle andern im Kunstwerke zusammentreffenden Elemente, ist an seinem Theil auch nichts Anderes als Aeußerung — folglich Ausdruck dessen, was den Geist des Künstlers eben erregt. Ist dieser Geist, ist das Gemüth des Künstlers in ruhigem Gleichgewichte seiner Kräfte und der Einwirkungen auf dieselben, so muß auch seine Aeußerungsweise eine gleichgewichtige sein. Dies ist der verständig, leiblich, sittlich normale, es ist der naturgemäße Grundzustand. Er findet seinen ganz gleichartigen Ausdruck im Gleichmaaß des Rhythmus.

Es ist also ganz richtig, dieses Gleichmaaß als Norm, als Grundgesetz oder erstes Gesetz für den Rhythmus anzusehn. So weit haben Fetis und Mendelssohn Recht.

Wie aber, wenn dieses Gleichmaaß im Gemüth des Künstlers erschüttert, durch Pathos, durch Leidenschaft aufgehoben ist? —

Dann kann ja das aus seinem Gleichmaaß gebrachte Gemüth unmöglich Gleichmaaß zeigen, unmöglich also sich im Gleichmaaß des Rhythmus bewegen! Vielmehr werden die innern, weniger oder gar nicht abgemessenen Bewegungen sich auch im Rhythmus ausprägen; wie die Leidenschaft rücksichtslos bei diesem Gegenstande verweilt, über jenen andern dahinstürmt: so wird sich mit innerer Nothwendigkeit dieser rhythmische Abschnitt ausdehnen oder verkürzen, jener nicht. Wer sich hier zum Gleichmaaß zwänge, würde der Natur Gewalt anthun, er würde Wahrheit und künstlerische Macht der dürftigen Konvenienz zum Opfer bringen.

Das war nicht Beethoven's Sache, — und gerade das ist es, was hier von ihm verlangt wird; er sollte die Tiefe und Macht und Wahrhaftigkeit seines Schauens zum Opfer bringen, um ja stets in konventioneller Zügelung einherzugehn, gleichmüthig und kühlbemessen im zugeknöpften Frack, wie vielleicht einem Lehrer ziemt und einem Manne der Gesellschaft. In ihm aber arbeitete jener dunkle, zweifelvolle Gedanke, der erst hoch emporstrebt, dann zagend — wie es menschlich ist in schwierigen Lagen — wieder zurücktritt, der wiederkehrt — um noch einmal und mit doppelter Scheu zurückzuweichen, der zum drittenmal (in B moll) sich erhebt und mit grüblerischer Unabläſſigkeit sich noch höher emporringt — und noch einmal zurückweicht. Denn die siegerische Entscheidung konnte erst später erfolgen; das Finale brachte sie.

Daher sind dort die rhythmischen Dehnungen, — man sieht ja, daß den Abschnitten von sechs, neun und sieben Takten ein Abschnitt von vier Takten zum Grunde liegt, dem sich Wiederholungen anfügen — entstanden, und daher ist im Finale die klarste Festigkeit und Gleichmäßigkeit des rhythmischen Baues. Der Sieg hat das Gemüth in Gleichgewicht aller seiner Momente gesetzt.

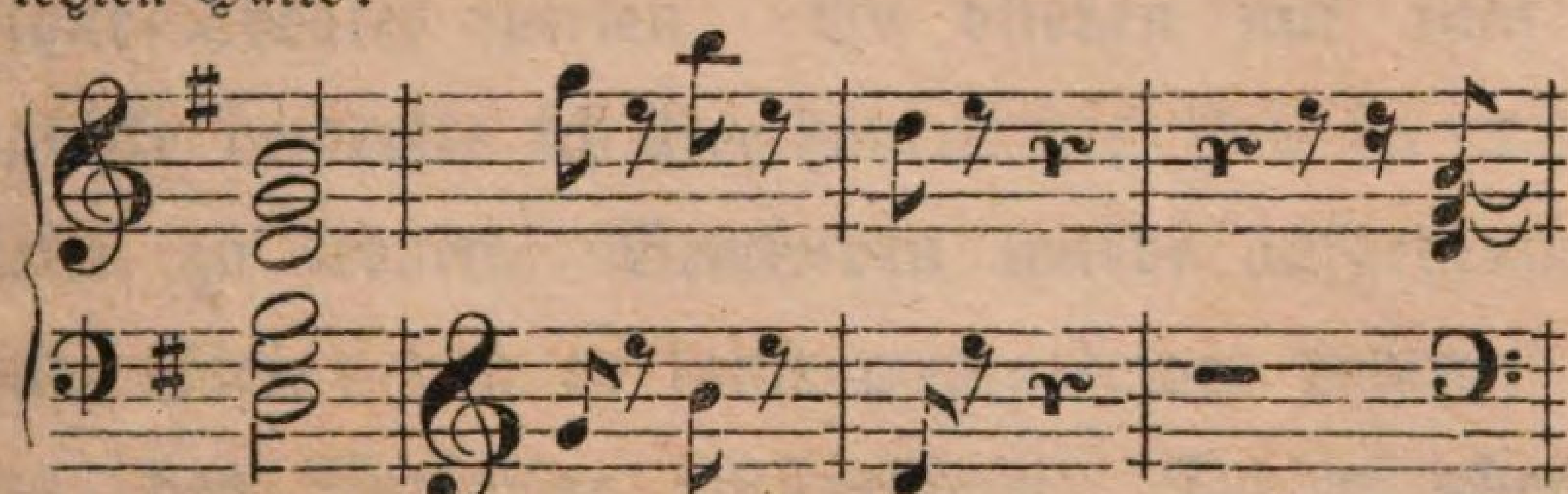
Aber Beethoven's eignes Zugeständniß? —

Es beweiset nur, daß Beethoven in jenem Augenblicke gar nicht bei der Sache war. Ihn trieb künstlerischer Drang und Bedürfniß von einem Werke zum andern. Während er in irgend

einem andern Werke lebte, ward er äußerlich veranlaßt, einen Blick in die Cmoll-Partitur zu werfen, fand da den Abschnitt von sechs Takten und hielt ihn, — des Sinnes nicht mehr erinnerlich, der die Dehnung bedingt hatte, — für ein Versehn. Da wurde jener Brief an den Verleger erlassen — und offenbar von Beethoven gleich wieder vergessen, sonst wär' er auf der Aenderung bestanden.*) Das geschah aber nicht; vielmehr blieb, wie Schindler bezeugt, Beethoven allezeit der ursprünglichen Fassung treu.

*) Er war in solchen Dingen sehr scharf, wie sich auch ziemte. Ries erzählt einen Vorfall, der sich an die drei Sonaten Op. 31 knüpft, die er dem Buchhändler H. G. Nägeli (dem verstorbenen) in Zürich in Verlag gegeben hatte, einem wackern und sachkundigen Manne, der sich durch Lieder — sie leben zum Theil noch jetzt im Munde des Volks — seine Chorgesanglehre nach pestalozzischen Grundsätzen, seine Vorlesungen über Musik u. s. w. verdient gemacht, der sich aber (wie die Vorlesungen zeigen) auf dem Beethoven entgegengesetzten Standpunkte gehalten.

„Als die Korrektur ankam (erzählt Ries) fand ich Beethoven beim Schreiben. Spielen Sie die Sonaten einmal durch, sagte er zu mir, wobei er am Schreibpulte sitzen blieb. Es waren ungemein viele Fehler darin, wodurch Beethoven schon sehr ungeduldig wurde. Am Ende des ersten Allegro's, in der Sonate in Gdur, hatte aber Nägeli vier Takte hineinkomponirt, nämlich nach dem vierten Takte des letzten Halts:



Als ich diese spielte, sprang Beethoven wüthend auf, kam herbeigerannt und stieß mich halb vom Klavier, schreiend: Wo steht das zum Teufel? — Sein Erstaunen und seinen Zorn kann man sich kaum denken, als er es so gedruckt sah. Ich erhielt den Auftrag, ein Verzeichniß aller Fehler zu machen und die Sonaten auf der Stelle an Simrock in Bonn zu schicken, der sie nachstechen und zusetzen sollte: Edition très-correcte. — Diese Bezeichnung findet sich noch heute auf dem Titelblatte. Es sind jedoch diese vier Takte in einigen andern nachgestochenen Ausgaben noch immer zu finden.

Hierher gehören nachstehende Billete Beethovens an mich:

Sein Sie so gut und ziehen Sie die Fehler aus und schicken das Verzeichniß davon gleich an Simrock, mit dem Zusatze, daß er nur machen soll, daß sie bald erscheine, — ich werde übermorgen ihm die Sonate und das Konzert schicken. Beethoven.

Ich muß Sie noch einmal bitten um das widerwärtige Geschäft, die Feh-

Wir wollen übrigens von diesem Werke nicht scheiden, ohne Franz Liszt's zu gedenken, der davon eine bewundernswürdige zweihändige Klavierbearbeitung gegeben, wie sie nur der größte Klavierspieler hat geben können.

---

ler der Zürichischen Sonaten in's Reine zu schreiben und dem Simrock zu schicken; das Verzeichniß der Fehler, welches Sie gemacht, finden Sie bei mir auf der Wieden.

Lieber Ries!

Es sind sowohl die Zeichen schlecht angezeigt, als auch an manchen Orten die Noten versetzt, — also mit Achtsamkeit! — sonst ist die Arbeit wieder umsonst. Ch'a detto l'amato bene?"

So weit Ries. — Und was hatte Nägeli zu der unglücklichen Verbesserung bewogen? Dieselbe Meinung von der Unerläßlichkeit des rhythmischen Gleichmaaßes, die sich gegen die Cmoll-Symphonie aufgelehnt hat.

Freudenfeste.

Als sollte der Kampf der Cmoll-Symphonie vergolten werden, brachte das folgende Jahr, 1808, drei der heitersten Schöpfungen, die Beethoven je vergönnt worden. Die erste ist das

Concerto pour Piano avec accompagnement de l'orchestre,
Op. 58,

das vierte Klavierkonzert, 1808 komponirt.

Beethoven wollte oder konnte es wegen seiner Gehörkrankheit nicht selbst vortragen, sondern wandte sich an seinen Schüler Ries. „Eines Tages (erzählt dieser) brachte mir Beethoven sein viertes Konzert und sagte: nächsten Sonnabend müssen Sie dieses im Kärntherthor-Theater spielen. Es blieben nur fünf Tage Zeit. Zum Unglücke bemerkte ich Beethoven: die Zeit sei zu kurz, um es schön spielen zu lernen. Beethoven wurde aufgebracht und ging zum jungen Stein, den er sonst wenig leiden konnte. Stein war klug genug, den Vorschlag anzunehmen. Da er aber auch nicht mit dem Konzerte fertig werden konnte, mußte Beethoven nachgeben und er (Stein) spielte das Cmoll-Konzert. Später sagte mir Beethoven: ich glaubte, Sie wollten das Gdur-Konzert nicht gern spielen. Beethoven spielte seine eignen Sachen sehr ungern."

Und doch hätte das Gdur-Konzert vor allen andern verdient, von ihm der Welt vorgeführt zu werden. Es ist eines der schönsten und dankbarsten Konzerte, aber es ist zugleich eine Dichtung, die in der Reihe der Konzerte nicht ihres Gleichen hat; es ist ein Konzert, von einem Tondichter geschrieben, und nur ein Tondichter ist würdig es vorzutragen.

Schon der erste Satz ist nichts als zartes Sinnen einer stillen, kindlich seeligen aber des feurigsten Aufschwungs fähigen Seele. Was für süße Gedanken sich eben ihr regen und die vertrauten Saiten des Flügels streifen und das erst schüchterne Orchester wecken, bis es erbraust in seiner Macht: wer vermag alle Tonräthsel, die vor dem Geiste des Dichters ihr anmuthig Spiel, ihm selber unauslegbar, üben, — wer vermag sie alle zu deuten? Und wer möchte, könnt' er auch, dieses reizvolle Schweben zwischen Traum und Wachen stören, das so oft schönstes Vorrecht des Tonlebens ist?

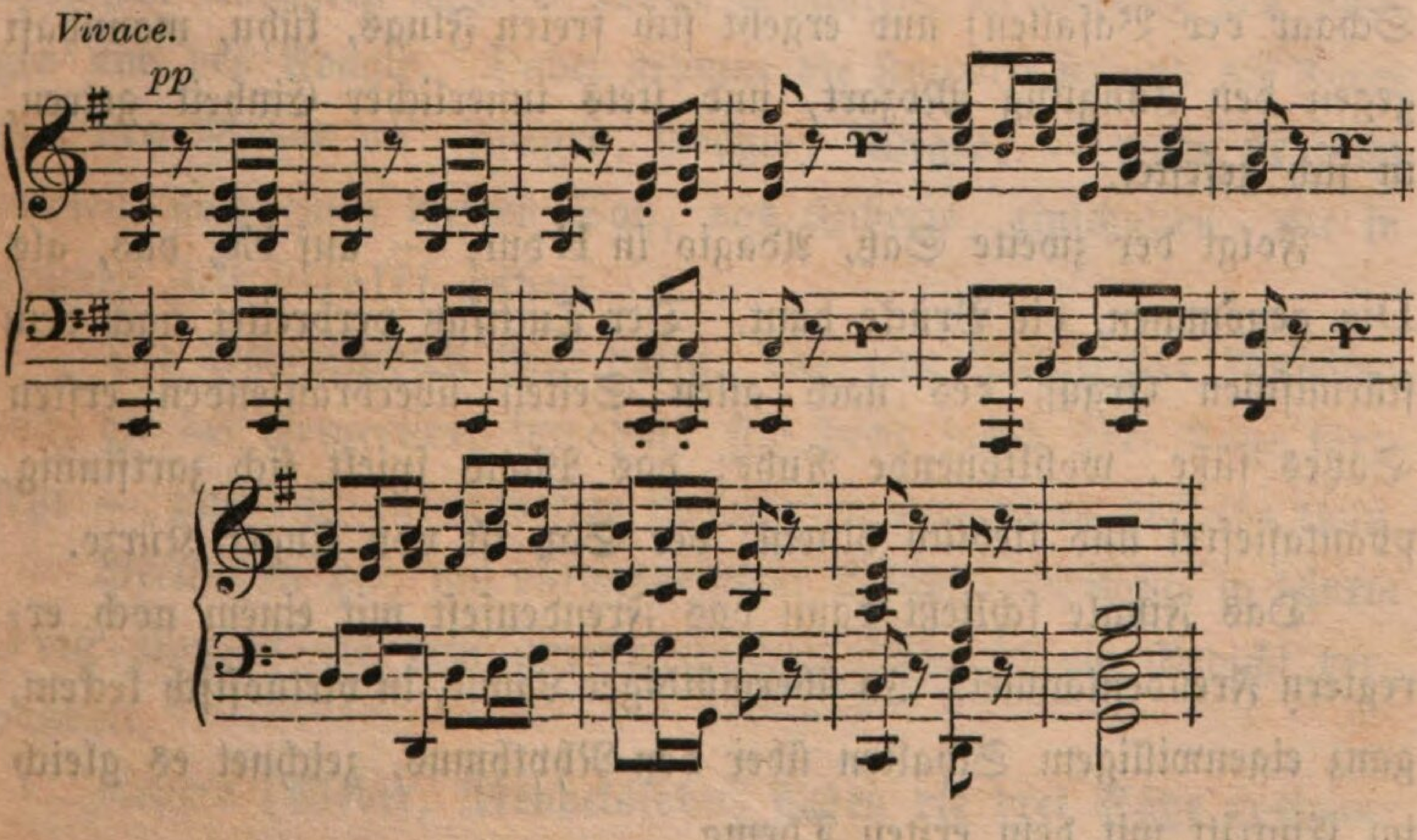
Bestimmter tritt im zweiten Satze (Andante con moto) der Geist des Dichters vor unser Bewußtsein. Hier sind wir sogleich inmitten einer dramatischen Scene. Ehern, mit schütterndem Schritt, unerbittlich tritt der Chor der Saiten im festgeschlossenen Einklang (Oktaven) daher. Es ist nicht zur Eroberung — dazu fehlt Aufschwung und Steigerung — es gilt Abwehr und unbeugsamen Widerstand. Gegen wen?

Schüchtern, schwach, sanftflehend erhebt das Piano seine Stimme zu dem übertrotzigen Gegner, der mit hartem Einherschritt den süßen Traum des ersten Satzes gestört, alle Blumen, die dort die Seele entzückt, niedergetreten zu haben scheint. Darf diese Stimme, gebrechlich wie sie organisirt scheint, vor der Uebermacht des orchestralen Chors bestehn? — In vollkommner, plastischer Ausprägung führen die beiden Gegeneinanderstehenden ihren Dialog; dem strengen Versagen des Orchesters gegenüber wird der Gesang des Piano nur flehender und inniger, geflügelte Worte drängen einander von hüben und drüben, und vor der Sanftmuth schmilzt der harte Sinn des Orchesters, der Anfangs so unbeugsam schien, wie — einst in Gluck's Orpheus das No! der Eumeniden vor dem Dringen des Gesangs und der Liebe dahinschmolz.

Kaum können zwei Gedichte der Grundlage nach nähere Verwandtschaft mit einander haben, als jener Gluck'sche Chor und das

Beethovensche Andante. Der Gegensatz einer einzelnen Person, die keine Waffe, keine Kraft hat, als die Tiefe ihres Gefühls und die Unwiderstehlichkeit ihrer Bitte, gegenüber der gesammelten Kraft eines weigernden, jeden Schritt vorwärts versagenden, zurückscheltenden Chors: das ist der Inhalt des einen wie des andern Tongedichts. Allein, dringt man tiefer ein, so zeigt sich die Verschiedenheit beider. Bei Gluck ist der Eumenidenchor düsterer, gleichsam von Trauer erfüllt über sich selbst und seine herbe Pflicht; bei Beethoven tritt der Chor energischer, nordländisch härter auf und doch menschennäher, eben weil er nicht die Marmorkälte und plastische Ruhe der hellenischen und gluck'schen Gestalt hat, sondern Partei nimmt mit Fleisch und Blut. Orpheus, als Sänger und Liebender, konnte sich kaum einer gewissen Weichlichkeit und Süßigkeit entziehn, während das Klavier schon seiner Organisation nach einen gewissen Idealismus an sich hat und bei Beethoven in idealer Reinheit edelstem, innigstem Flehen sich zum Ausdruck bietet. Was ist das einzelne Wesen gegen die übermächtige Masse? das Klavier gegen das Orchester? — wenn ihm nicht der beseelende Gedanke Kraft und Recht des Daseins und zuletzt die Herrschaft giebt?

Das nun ist erlangt. In dithyrambischem Rhythmus tanzt das Finale daher, —



in fieberischer Lust, die sich kaum zu bändigen weiß, und doch nicht einen Augenblick lang ihre anmuthvolle Gränze, die jede Wildheit ausschließt, überschreitend. Es ist die reinste Lust, in der das Dasein und der Sieg des Klaviers immitten des Orchesters gefeiert wird.

Selbstbewußter und in erhöhtem Gefühl seiner Macht stellt sich das Piano in einem spätern Werke dar, in dem
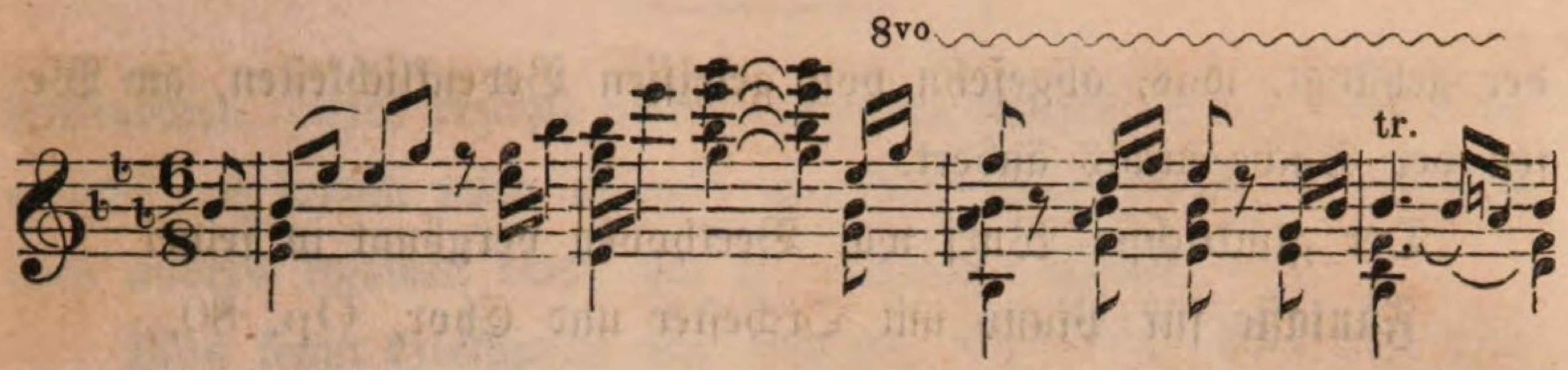
5me Concert pour Piano, Op. 73,

das im Jahr 1811 oder 1812 hervortrat und das sich hier füglich dem G dur-Konzert zugesellen läßt.

Zu drei Schlägen des Orchesters auf Es, As, B tritt im ersten Satze zu Anfang das Piano mit weit ergoßenen Kadenzen (das Wort uneigentlich genommen) präludirend auf, kündigt sich gleich als Herrn und Meister an, dem das Orchester mit all seinen überlegenen Kräften, wie eine Genienschaar dem Sterblichen, der das bindende Wort weiß, dienen muß. Das ganze Tongebiet des Instruments wird voller Feuer und Spiellust in Besitz genommen. Dann erst entfaltet sich der eigentliche Satz in bekannter Form breit und prächtig; der Geist des Instruments wiegt sich wohlig, träumerisch auf den Tonwellen, er fühlt sich den Ersten unter Gleichen (primus inter pares war der stolze Lehnsherr in der glänzenden Schaar der Vasallen) und ergeht sich freien Flugs, kühn, mannhaft gegen den Jüngling Mozart, und stets innerlicher Einheit getreu, in sich gefestet.

Folgt der zweite Satz, Adagio in H dur, — auf Es, das, als Dis genommen, die Brücke baut. Der Tuttisatz verbreitet nach dem stürmischen Erguß des nach allen Seiten überbrausenden ersten Satzes süße, wohlthuende Ruhe; das Piano spielt sich zartsinnig, phantasiefrei und lieblich hinein; der Satz ist von kluger Kürze.

Das Finale schließt dann das Freudenfest mit einem noch erregtern Freudentaumel. In übermüthiger Laune, in virtuosisch keckem, ganz eigenwilligem Schalten über den Rhythmus, zeichnet es gleich im Eintritt mit dem ersten Thema



seinen Karakter und weiß ihn ungeschwächt durchzuführen. Es ist wohl das glänzendste Konzert. —

Im vierten und fünften Konzert ist die geheime Aufgabe des Komponisten — nächst der Hauptaufgabe, die im Inhalte lag — gewesen, die Schwierigkeit der Konzertform durch die Bedeutsamkeit des Gehalts in der Form selber zu überwinden. Diese Schwierigkeit, die jeder Konzertspieler und Konzertsetzer empfindet, liegt darin, daß die Aufgabe, ein einzeln Instrument und seine Leistung als Hauptsache, und das ganze unverhältnißmäßig reichere und bedeutsamere Orchester als dienende Nebensache hinzustellen, im Grund' eine künstlerische Unwahrheit enthält. Dem Künstler ist, sobald er nicht willkührliche Zwecke (z. B. Virtuosität zu zeigen, oder gerade dieses Instrument, weil er eben will, den andern vorzuziehn) verfolgt, ein Instrument so lieb und nah' als das andre, jedes ist nur eine Person im großen Ganzen, die das Ihrige zu thun hat, nichts Anderes und nicht mehr. Nun will aber der Konzertist sich bei seinem vornehmsten Auftreten in jeder Weise bewähren, im Vortrag des Allegro und des Adagio. Daher nehmen die Konzerte stehend die Form von drei Sätzen an: Allegro, Adagio, Allegro, — wenn sie nicht obenein noch einen vierten Satz, das Scherzo, einschalten, wie in neuerer Zeit Litolff gethan.

Die Bedenklichkeit liegt darin, daß jene künstlerische Unwahrheit, die der Konzertidee inwohnt, sich breit durch drei Sätze fortsetzt — und daß alle Konzerte im Ganzen genommen dasselbe thun.

Beethoven hat, mit vorausgefaßter Absicht oder nicht, in seinem G dur-Konzert die drei unvermeidlichen Sätze in ein Gedicht verwandelt.

Neuere (Weber, Mendelssohn) haben die drei Sätze aneinan-

der gehängt, was, abgesehn von gewissen Bedenklichkeiten, am Wesen der Sache nichts ändert.

Der glücklichste Wurf war Beethoven vergönnt in seiner

Fantasie für Piano mit Orchester und Chor, Op. 80,

die zum ersten Mal am 22. Dezember 1808 in Wien zur Aufführung kam. Beethoven selbst hatte die Hauptpartie übernommen.

Im Finale gerieth bei dieser Aufführung das Orchester ein wenig in's Schwanken. Vielleicht — wahrscheinlich hätt' es sich wieder hergestellt. Das empfindliche Kunstgefühl des Komponisten konnte die Unvollkommenheit nicht ertragen. Vor dem versammelten Publikum rief er „Halt!“ — und fing den Satz noch einmal an.

Die Idee des Werks ist eben so einfach, als künstlerisch wahr und ergiebig, sie ist gleichsam eine Enthüllung jener, Vielen so unbegreiflichen Persönlichkeit: Komponist. Der Tondichter ist einsam am Flügel seinen unbestimmten Träumen überlassen. Da fliegt seinem innern Vernehmen, flüchtiger Erinnerung gleich, ein Anklang fremder Stimme vorüber, — es ist eine Stimme aus dem Paradies des Komponisten, aus dem Orchester, andere Stimmen werden wach, in festlichem Aufzuge nahen sie alle, das Piano tritt ihrem Anklang, ihrem Marsche fragend, hineingeworfen, selbstständig entgegen. Da wird denn jenes, Jedem, der es nur einmal vernommen, unvergeßliche Thema

„Freundlich-hold“

angestimmt; jedes Instrument, die unschuldige Flöte, das Fagott, das so possierlich vergnügt sein kann, wie der Schmiedegott Vulkan im braunen Bourgeois-Rocke, alle machen sich herzu und haben ihre Freude daran, — die Hörner locken ein Paar Sänger und noch ein Paar herbei und der volle Chor der Singstimmen und Instrumente singt das

Freundlich-hold!

so kindlich froh, so glücklich! und das Piano wirft, wie ein Springbrunnen, die Garben seiner sonnbeglänzten Töne so heiter und muthwillig hinein, — man möchte jene Anfangsworte des Gedichts überall

hineinrufen. So, erzählt hier Beethoven, entsteht mir oft ein Tongedicht; es kommt mir, ich hab' es nicht vorhergewußt. — Daß es auch anders kommen kann, hat er anderswo erzählt.

Man kennt Beethoven nur einseitig, wenn man blos seine ernsten und großen Gedanken gefaßt hat. Wir müssen ihn auch in seiner unschuldvollen, harmlosen Kindlichkeit erfaßt haben, wenn wir den ganzen Reichthum dieses vielbegabten Geistes begreifen wollen, der gerade in dieser volksmäßigen Kindsnatur allerdings ein Sohn seines Volks ist und ein Zeuge, daß dieses deutsche Volk seiner Unschuld und Kindlichkeit und Naturwüchsigkeit noch nicht verlustig gegangen.

Das war es auch, was sich in Beethovens Naturliebe aussprach; mitten in den großen, transzendenten Gedanken, die seines Lebens Kern bilden, weiß er diese Naturliebe und Naturnähe zu bewahren.

Er konnte nicht vorübergehn, ohne seiner ältesten Freundin, der Natur, ein Denkmal zu weihen. War er doch alljährlich aus der stäubenden, tosenden, anfremdenden Stadt zu ihr hinausgeflüchtet!

Dies Denkmal heißt

Sixième Sinfonie, pastorale,

und ist als Op. 68 herausgegeben.

Die Symphonie ist von Beethoven am 22. Dezember 1808, in demselben Konzerte mit der Fantasie mit Chören, zum erstenmal unter seiner Direktion aufgeführt worden. Sie wurde damals als fünfte und die C moll-Symphonie als sechste bezeichnet. Erst seit 1810 zählt sie als sechste, ist auch auf dem Titel der Breitkopf und Härtel'schen Original-Partiturausgabe als sechste aufgeführt; endlich möchte man auch nach der in beiden Werken herrschenden Stimmung aus psychologischer Anschauung seines Lebens die C moll-Symphonie für das ältere Werk halten.

Beethoven hat die Symphonie selber die „pastorale" genannt; Landleben, Naturleben war ihr bestimmter Inhalt. Der Komponist ist dabei nicht stehen geblieben, er hat die einzelnen Sätze

— Scenen sollte man sie hier nennen — bezeichnet, und zwar, wie man hier sieht,

Programm des Konzerts vom 22. Dezember 1808.	Ueberschriften der Partitur.
1. Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen.	Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.
2. Scene am Bach.	
3. Lustiges Beisammensein der Landleute.	
	Fällt ein:
4. Donner und Sturm.	Gewitter. Sturm.
	In welches einfällt:
5. Wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.	Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.

in der Partitur etwas zusammengefaßter, als im Konzertprogramm. Im letztern hat er unter der Ueberschrift bemerkt,

„Mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei."

So beflissen war er, mit diesem Werke nicht mißverstanden zu werden.

In der That regt auch diese Komposition zwei der wichtigsten Fragen an, die der Kunstwissenschaft gesetzt worden, wie denn überhaupt Beethovens Wirken kaum einen wesentlichen Punkt übrig läßt, den es nicht zur reifen Erwägung aller über Kunst Nachdenkenden hervordrängte.

Die Fragen, die hier hervortreten, sind:

darf die Musik sich auf objektive Darstellungen einlassen? — darf sie sich auf Malerei, auf Darstellung des Aeußerlichen der Objekte einlassen? —

Fragen, von denen besonders die zweite Beethoven naheging, da er selber sich in Bezug auf haydn'sche Kompositionen (Th. 1. S. 280) sehr entschieden verneinend in dieser Hinsicht ausgesprochen hatte. Nun stand er selber vor einem Tongemälde, der Künstler Beethoven stand gegen den Kunstphilosophen und Kritiker Beethoven auf. Mochte der

Philosoph auch betheuern, es sei „mehr auf Ausdruck der Empfindung als auf Malerei" abgesehen! Der Komponist hatte in der „Scene am Bach" den Gesang der Nachtigall, den Wachtelschlag, den Kukuksruf nachgeahmt, das heißt: gemalt, und er hatte sogar in der Partitur die Worte „Nachtigall .... Wachtel .... Kukuk" der Flöte, Oboe, Klarinette, die die Vogeltöne geben, beigeschrieben; — und in der schon ominös genannten Gewittersturm-Scene hatt' er unleugbar Donner, Sturm, Regenguß, ja (wenn wir recht gehört) das Einschlagen des Wetters mit seinem Phosphor-Schwefel-dunst — — gemalt.

Man soll niemals Niemals sagen. Kein Kunstphilosoph kann vorauswissen, wozu ein Komponist noch gelangen mag, wären auch beide dieselbe Person*). Uebrigens kann zwar ein geschichtliches Werk auf die ihm begegnenden Fragen der Kunstwissenschaft nicht erschöpfend eingehn, aber es darf sie nicht bei Seite liegen lassen, es muß sich mit ihnen verständigen, wenigstens seinen Standpunkt ihnen gegenüber bezeichnen.

Warum darf sich die Musik nicht auf objektive Darstellungen einlassen? — Man hat zwei Gründe für diese Verneinung.

Einmal hält man an der Vorstellung fest, daß das musikalische Kunstwerk eine unbeabsichtigte Hervorbringung zu sein habe, die aus irgend einem Moment der Begeisterung oder einer Eingebung entspringe. Dieser Vorstellung gegenüber achtet man objektive Darstellung für unkünstlerisch; sie sei nicht ein einiger Vorgang, sondern zerfalle in zwei Momente, in den Vorsatz und dann in die künstlerische Verwirklichung.

Was hier vom musikalischen Kunstwerke gefodert wird, sollte doch — meinen wir — von jedem andern Kunstwerk ebenfalls gelten; wenigstens ist nicht abzusehn, warum das Musikwerk an die Bedingung der Unmittelbarkeit gebundner oder damit bevorzugter sein müsse, als jedes andere Kunstwerk. Nun wissen wir aber,

*) Kompos.-Lehre I, S. 550.

wie oft Dichter und Künstler mit einer von außen gegebnen oder genommenen Absicht an ihre Werke getreten sind, — ein Goethe an seinen Faust, das Werk von sechszig Lebensjahren, ein Michelangelo an sein jüngstes Gericht, ein Kaulbach an seine hochpoetische, kühngedachte Hunnenschlacht. Wir sehen, daß auch die Musiker ihre größern Werke von weitem her empfangen und keineswegs im Augenblick, sondern im Laufe von Monaten und Jahren vollenden. Der Opernkomponist erwartet oder sucht erst sein Gedicht, dann vertieft er sich darein, macht und ändert seine Plane, zuletzt kommt die umständliche Ausarbeitung. Warum soll nicht dasselbe bei Instrumentalwerken ebenfalls statthaft sein? — Nur dann verdient das Unternehmen des Künstlers keine Anerkennung, wenn der Vorsatz, — das Programm oder musikalische spectre rouge — nicht vollführt worden ist, oder hat vollführt werden können.

Zweitens sagt man, die Musik könne das eben nie, weil sie Objekte nicht bezeichnen könne, weil .... Beethoven hat schon oft darauf geantwortet und wird es gleich wieder.

Die andere Frage, ob die Musik malen dürfe, fällt mit der ersten zusammen. Das Aeußerliche der Dinge malen, will kein Künstler, nicht einmal der Portraitmaler, er müßte denn ein Denner sein, — und kann die Musik nur in beschränktem Gebiete. Schon vom Portrait sagt man, um es zu loben: es lebt. Also das Leben, das Innere, Lebendige — künstlerisch gesprochen: die Idee, — das ist der eigentliche Gegenstand, mit dem der Künstler zu thun hat und haben will; das Aeußerliche ist ihm nur in so fern werth, als in ihm die Idee erscheint. Das Aeußerliche ohne dies innere Leben, das erst jenem Bedeutung giebt, ist unfruchtbare und unkünstlerische materialistische Abstraktion.

Daher läßt jede mechanische Nachbildung der Natur das für Kunst empfängliche Gemüth unberührt; daher spöttelte Beethoven nicht ohne Grund über Haydn'sche Malereien, so weit sie Gegenstände zur Vorstellung bringen, in und hinter denen keine Idee webt, deren das Gemüth in jenen Malereien sich bemächtigen könnte.

Dies ist es wohl, was Beethovens Worte, mehr Empfindung als Malerei, bezeichnen.

Auf der andern Seite ist aber der Kunst nichts ferner, als die andre Art der Abstraktion von der Natur der Dinge. Ihr ist so wenig mit dem abstrakten Begriff, als mit dem eben so abstrakten Aeußerlichen gedient, sie wendet sich an das volle geistkörperliche*) Leben. Die Musik würde ohne diesen Fortschritt, der sich in der Instrumentalmusik eben durch Beethoven (Th. I. S. 275) vollendet hat, nicht über die Sphäre des Spiels mit Formen oder unbestimmten Gefühlsregungen hinausgekommen sein. Um dies doppelseitige Streben der Kunst zu erkennen, hat man nicht einmal nöthig, den Künstler selbst zu beobachten. Jeder lebhaft angeregte Mensch fühlt sich getrieben, den Gegenstand seiner Darstellung durch Mienen und Geberden und durch den Laut seiner Rede gleichsam körperlich abzukonterfeien, während der Inhalt der Rede ihn mehr geistig uns vorzustellen trachtet.

Merken wir noch ein Letztes an. Wenn schon im Alltagsleben der lebhaft Darstellende sich bis in die entferntesten Aeußerlichkeiten hinein in seinen Gegenstand vertieft, weil er die volle Anschauung desselben in seiner Seele trägt und in unsere überzutragen sich gedrungen fühlt: wie sollte dem Künstler nicht dasselbe geschehn? Wir werden dies gleich bei der Pastoral-Symphonie zu beobachten haben.
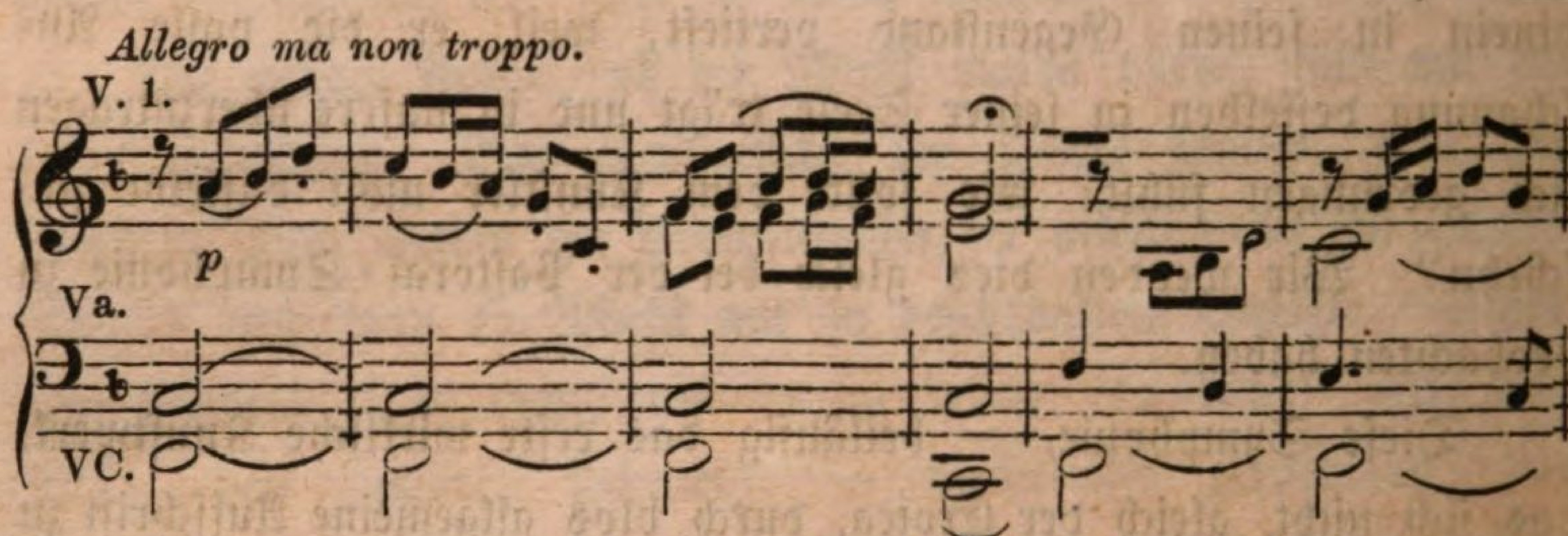
Diese Symphonie, — beiläufig das erste wirkliche Kunstwerk, das sich nicht, gleich der Eroica, durch blos allgemeine Aufschrift zu bestimmtem Inhalt bekennt, sondern diesen Inhalt Satz für Satz näher bezeichnet, — sie ist ebensowenig eine Reihe von äußerlichen Abbildungen oder Malereien aus dem Landleben, als eine Folge von Gefühlen, die sich im Schooße des Landlebens regen. Das Erstere hätte Bilder, wie das Froschquaken und Hahnkrähen und ähnliche (meist sehr liebenswürdige) Kindlichkeiten Haydns ergeben; Beethoven aber war durch und durch ein Mann, wenngleich herzig,

*) „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts."

wie ein Kind. Das Andre .... ja, wie will die Musik es anfangen, uns eine Folge ländlicher Gefühle vor die Seele zu bringen, ohne den Grund und Boden zu bezeichnen, aus dem sie entsprossen und auf dem sie leben?

Die Symphonie ist weder das Eine noch das Andere. Sie öffnet uns, wie jede seiner Dichtungen, Beethovens Seele und läßt da inne werden, was die Rückkehr in den Schooß des Naturlebens ihm gegeben hat. Es war ein seliger, reicher Tag! Alles begab sich so einfach, so gelind' ohne Treiben, ohne Aufregung, ohne den Qualm und Staub und das Durcheinanderwüsten der großen Stadt, wo Jeder Jeden stört und drängt und kreuzt. Hier kann man sich herstellen, hier sich selber leben, hier ist Muße nicht Diebstahl, und Genuß die einzige Pflicht. Dort in der Stadt muß man Geschäfte treiben, und arbeiten; hier kann man leben und genießen, hier lebt Alles und Alles lebt im Wohlgefühl seines Daseins.

Ganz still, wie man in den frühen Morgen hinaustritt, wenn noch leichte Dunst-Schleier



sich am Boden hinbewegen, regt sich das erwachende Leben der Natur. Noch einmal sei es gesagt, nicht abstraktes, inwendig wurmendes Gefühl, nicht abstrakte äußerliche Nachäfferei giebt es hier; der Dichter lebt in der Natur, und wir können mit ihm leben.

Nirgends hat Beethoven, der Meister im organischen Entwickeln der Zustände und Lebensmomente, so still und ruhig entwickelt, so gelinde geführt, wie hier in diesem ersten Satze seiner Naturdichtung. Sein Gedicht schreitet vor, wie der frühe Wandler, der bei jedem Schritte weilen möchte, Brust und Auge vollzusaugen

am neuen, ewig frischen Lebensstrom. Jeder Moment, jede Erscheinung wächst und erfüllt sich; schon der ruhende Nebel (die tiefe Quinte der Bratsche und des Violoncells in den ersten Takten) bewegt sich bei der Wiederholung (Takt 5 bis 8), und das Leben regt sich da und dort (zweite, erste Violin) bis ein stilles Dankgefühl alles erfüllt und nun auch die ehrwürdigen tiefen Bässe mit den Hörnern (erst bei der Wiederholung) einstimmen.
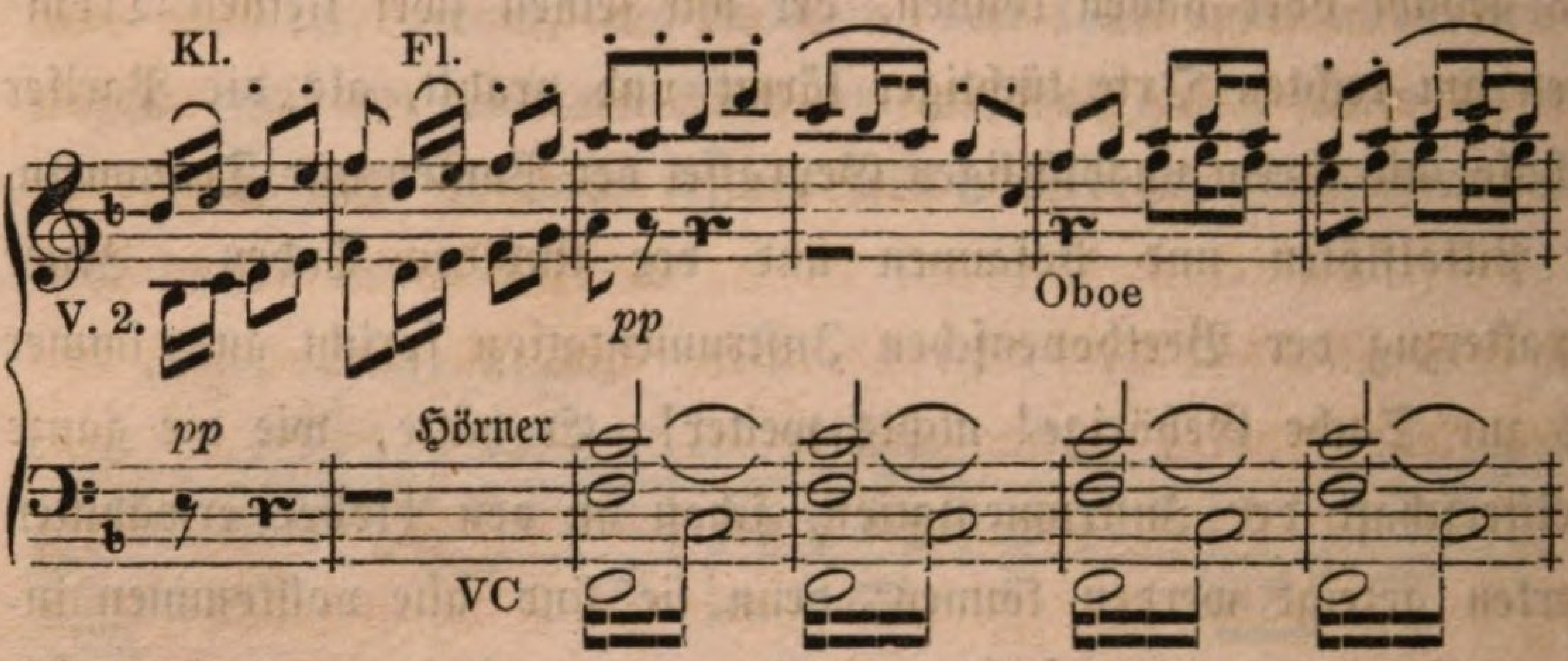
Unterbrechen wir uns hier zu einer allgemeinern Bemerkung.

Bewunderungswürdig ist, von allem Sonstigen abgesehn, Beethovens Oekonomie in der Verwendung der Mittel. Er geizt fast mit ihnen, um sie für den rechten Augenblick frisch und bereit zu halten; dann thun sie Wunder, eben weil man noch nicht für sie abgestumpft ist. Beethoven hat darin seinen Lehrer Haydn zum Vorbild gehabt oder haben können, der mit seinen zwei kleinen Trompeten am rechten Orte tüchtiger lärmt und prahlt, als die Pariser Schule mit ihrem unablässigen Geprassel der Pauken und Trommeln, der Pikkolflöten und Posaunen und der stupiden Tuben. Jener Karakterzug der Beethovenschen Instrumentation spricht aus: immer das zur Sache Gehörige! nichts weiter! Er hätte, wie die ganze Meisterschaft der Instrumentation, schon an den bisher erwähnten Werken gezeigt werden können; denn sie sind alle vollkommen instrumentirt, vergebens sucht der Kenner der Instrumentation eine einzige Stelle, die man anders hätte instrumentiren können, ohne den Sinn zu stören. Nur gab die Pastoral-Symphonie für diesen Hinblick auf die Instrumentation den besten Anlaß, weil sie mehr als die bisherigen Werke der reichsten und saubersten Farbengebung für ihre Naturbilder bedurfte.
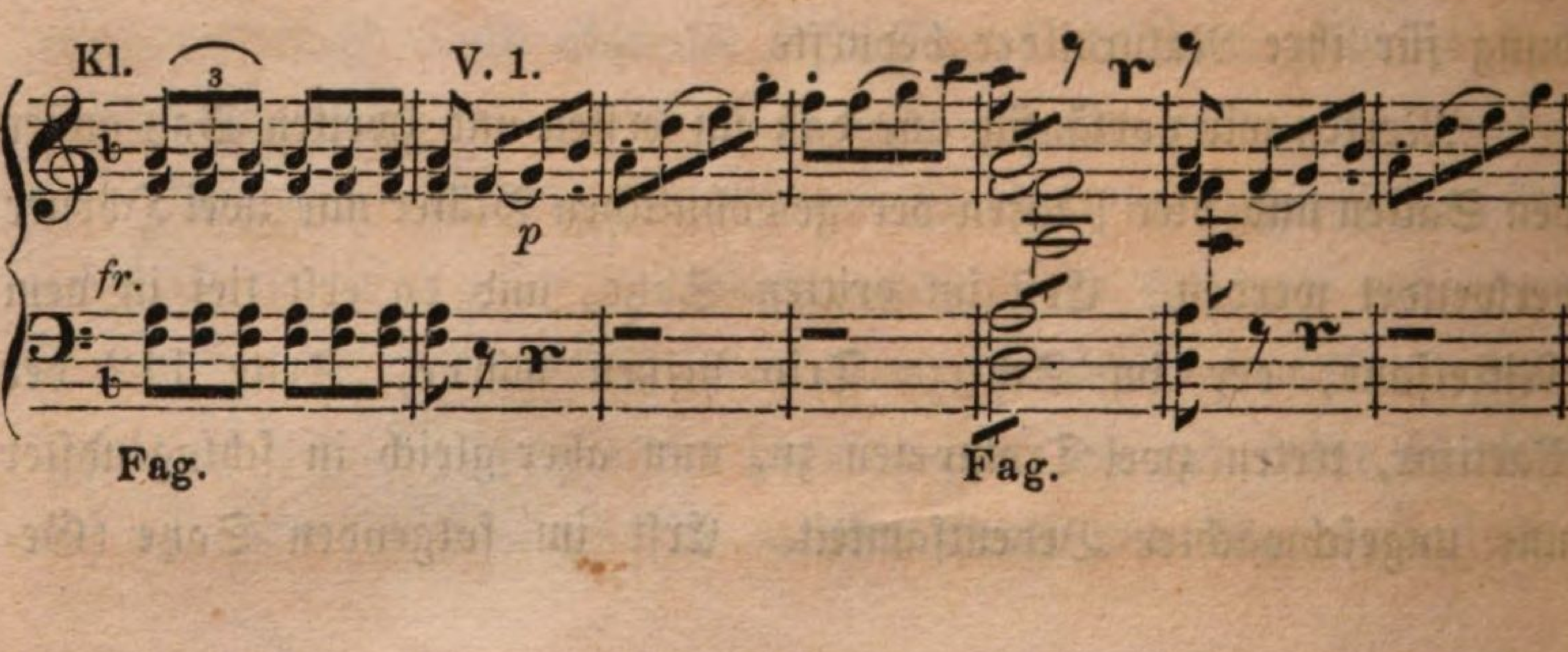
Merken wir vorläufig an, daß im ersten und zweiten Satz außer den Saiten und vier Paaren der gewöhnlichen Bläser nur zwei Hörner verwendet werden. Erst im dritten Satze, und da erst tief in dem Mittelsatze, der im Scherzo Trio heißen würde, Seite 112 der Partitur, treten zwei Trompeten zu, nun aber gleich in schlagendster und ungeschwächter Bedeutsamkeit. Erst im folgenden Satze (Ge-

witter. Sturm) melden sich Pauken, Pikkolflöte und Posaunen, aber nur zwei, — die Baßposaune war unnöthig, sie wäre falsch gewesen; erst Seite 122 der Partitur treten die Pauken mit der Pikkolflöte, erst Seite 137 oder vielmehr 138 die Posaunen ein. Natürlich ist auch im Verlauf der Sätze jeder Eintritt wohlerwogen; die Bässe und Hörner, die wir oben eintreten sehn, hätten nicht früher und nicht später kommen dürfen.
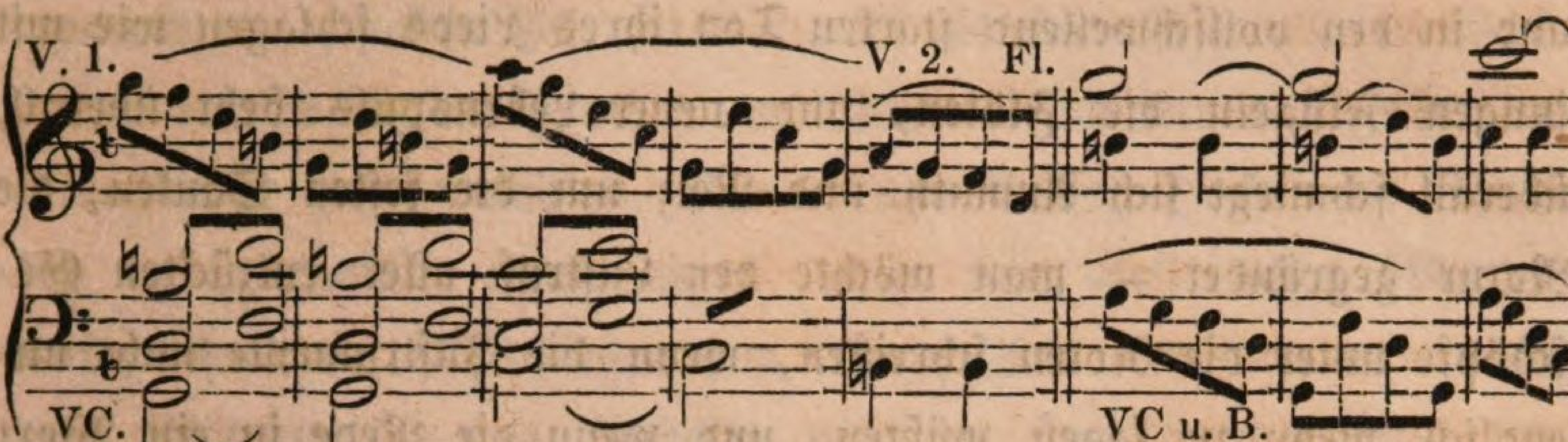
Hier weilt nun und festigt sich das erwachte Leben, und besinnt sich morgendlich, eh' es schüchtern und leise sich weiter emporwagt und die luftige Klarinett' und die Flöte weckt, der sich herbzart gleich die Oboe gesellt; schon ist mit diesen spezifischern Stimmen aus der Stille zuvor jenes flötende und zirpende und summsende Naturleben



erwacht, das nun allmählig über Flur und Hügel, durch Busch und Lüfte sich verbreitet und im Vollklang aller Stimmen sein Freudenlied singt, und aus dem heraus neue Klänge, klar und frisch hervorpollernd wie übervoller Quellensprung,



hinüberleiten in ein innerlich befriedigtes beschauliches Ergehn (das ist der Seitensatz), in dem jeder Gedanke, — es sind erst zwei, dann drei ausgesprochen, —



die Einkehr des Naturfriedens in das stillerquickte Gemüth ausspricht.

Vollständig kann die überreiche Dichtung doch nicht übersetzt werden, so wenig, wie viel früher, als wir versuchten, uns mit ältern Kunstphilosophen über sie zu verständigen. Mag denn dem frühern Versuche hier Wiederkehr gestattet sein; er bezeugt, mit wie unveränderlichen Zügen das Werk sich dem Uebersetzer eingeprägt hat. Es ist der Form nach eine Anrede an die Kunstphilosophen*), die über musikalische Malerei raisonniren, statt sich darüber erst aus den Werken gründlich zu unterrichten.

„...... Doch lassen Sie uns das Ganze mit Ordnung durchgehn. Es ist zwar Malerei und daher nicht zu loben. Aber erinnern Sie sich dabei wenigstens des Tondichters mit Interesse, der urkundlich so manche anmuthige Vorstellung bei diesen Noten hatte daß man es wunderseltsamer finden müßte, denn alle Malereien, wenn seine Vorstellungen sich nicht in den Tönen wiederspiegelten. Vielleicht, vergäßen Sie nur die Ueberschrift, könnte ich Sie auch überreden, daß Alles gar keine garstige Malerei, sondern nur schöne Empfindung bei bestimmtem Anlaß wäre, zum Beispiel in den ersten acht Takten ein sanftes Ergehen auf morgendlicher Flur, wo sich dem Städter, aus der Häuserwüste hinausgerettet, die Brust vollathmender mit stillem Dank hebt.

---

*) Ueber Malerei in der Tonkunst, ein Maigruß an die Kunstphilosophen. 1828.

„„Aber wo steht denn das?““

Ich mag mich wohl irren; die erste Notenfigur treibt sich nur lebendiger fort, und alle Stimmen erwachen zu lauterer reiner Lust, und in den vollschwellend starken Ton ihres Lieds schlagen wie mit jungen Flügeln die Flöten, und neuer Lebenspuls bebt überall, überall schmiegt sich Anmuth und Reiz um die festen Säulen, die Natur gegründet — man möchte den Lustruf aller entzückten Geschöpfe unter die Noten schreiben, wenn die Instrumente nicht unendlich mehr zu sagen wüßten, und wenn die Rede in ein Wort zusammenpressen könnte, was Hügel und Wälder und Reben und alle glücklichen Bewohner der Flur voll harmonischer Freud' in einander rufen. Auch haben wir nicht Muße; neue Ansichten tauchen auf, bei neuen Wendungen des Morgenspaziergangs. Wir schauen vom Hügel, hinter dem wir das Spiel der Hirtenschalmei vermuthen, in das tiefe Stromthal, wo der Fluß dampft und durch den gelüpfteren Nebelflor Wiesenthau glitzert.

„„Aber wo sehen Sie denn das Alles?““

Ich habe mich versprochen; nur auf die Benutzung einer Figur aus dem ersten Thema wollte ich Sie Seite 17 aufmerksam machen, unter der die Triolenfigur der Violen und Violoncelle in Oktaven voll in die weiche Klarinetten-Fagottlage hineinbraust, die Bässe den Grundton in ruhigen Pulsen wiederholen, und in der weiten Quinte, aber tief drunten, die Hörner dröhnen, bis es heller, wie goldiges Sonnenlicht auf Felshöh'n, hineinbricht, und Alles jauchzet, Alles, Alles jauchzet, und in der Lebensluft des Seins die Hügel zu beben scheinen — die Berge hüpfen wie die Lämmer, die Hügel wie die jungen Schaafe — und nun Alles still wird in schöner Ebbe und Fluth der Rührung und Freude.

„„Aber woher deuten Sie denn das Alles?““

Ich besitze Salomo's Geheimniß der Vogelsprache. Aber alles vermöchte ich doch nicht in unserer Wortsprache wiederzusagen; selbst in Beethoven wallt (Seite 31) der übermächtige Strom von Leben, Lust, Dank überschwenglich auf, bis Er in staunender Entzückung

still wird und nur mit Einer leiszarten Bewegung (Seite 57) nach dem klaren Aether hinaufdeutet.

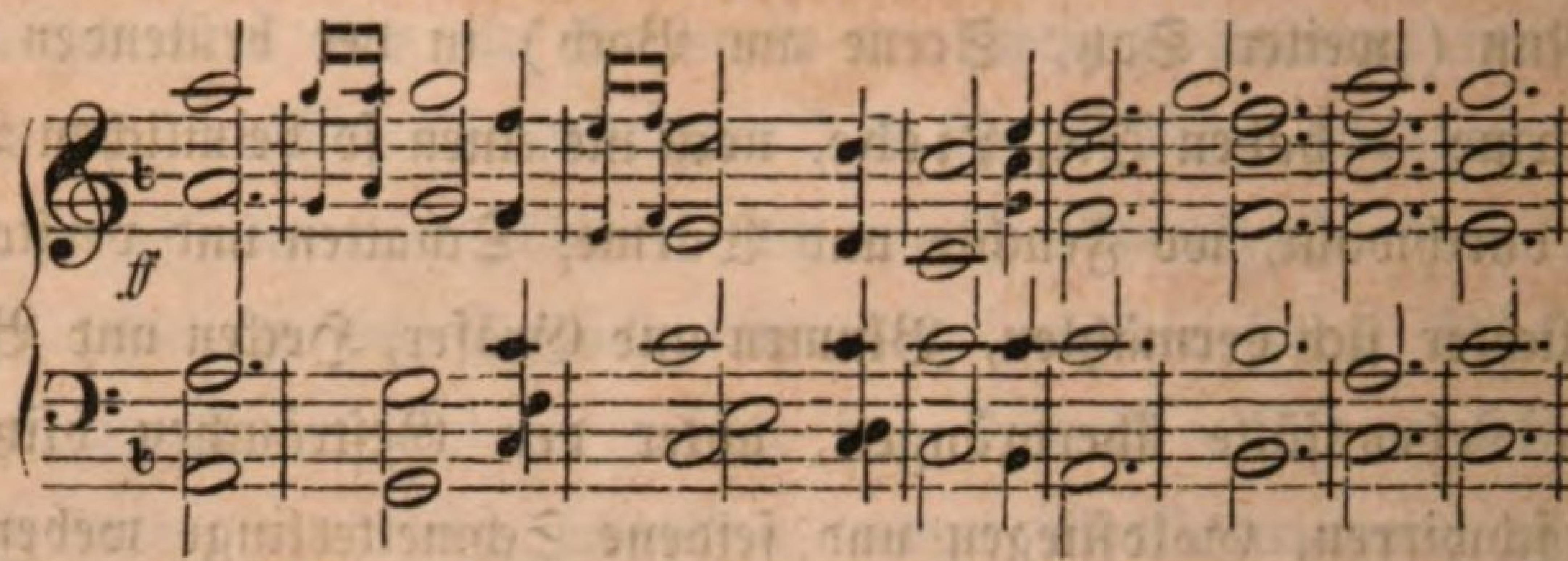
Nun (zweiter Satz, Scene am Bach) in der brütenden Mittagswärme — haben Sie, Liebe, noch nie einen so heimlichen Bachgrund durchwallt, wo Feuchte und Wärme, Schatten und verstohlene Streiflichter sich vermählen, Blumen und Gräser, Hecken und Bäume sich in Lebensfülle überdrängen, unter den Gesträuchen blitzernde Käfer schwirren, Goldfliegen und seidene Schmetterlinge weben, auf dem Blütenzweige das Nestchen von der fluglüsternen Brut verlassen werden will, und dort die sorgende Mutter sich in das Netz der Baumwipfel hinabschwingt — haben Sie da nie sich verloren im Lauschen nach der Nachtigall und nach dem geheimnißreichen Lobe-Gott! aller Stimmen?

„„Aber wie wollen Sie das darthun?““

Ich, Geehrte! nicht, aber Wieland sagt irgendwo: Die Vögel verstehen einander durch eine gewisse Sympathie, welche ordentlicherweise nur unter gleichartigen Geschöpfen statt hat. Jeder Ton einer singenden Nachtigall ist der lebende Ausdruck einer Empfindung und erregt in der zuhörenden unmittelbar den Unisono dieser Empfindung. Sie verstehet also, vermittelst ihres eigenen inneren Gefühls, was ihr jene sagen wollte, und gerade auf die nämliche Weise verstehe ich sie auch.“ —
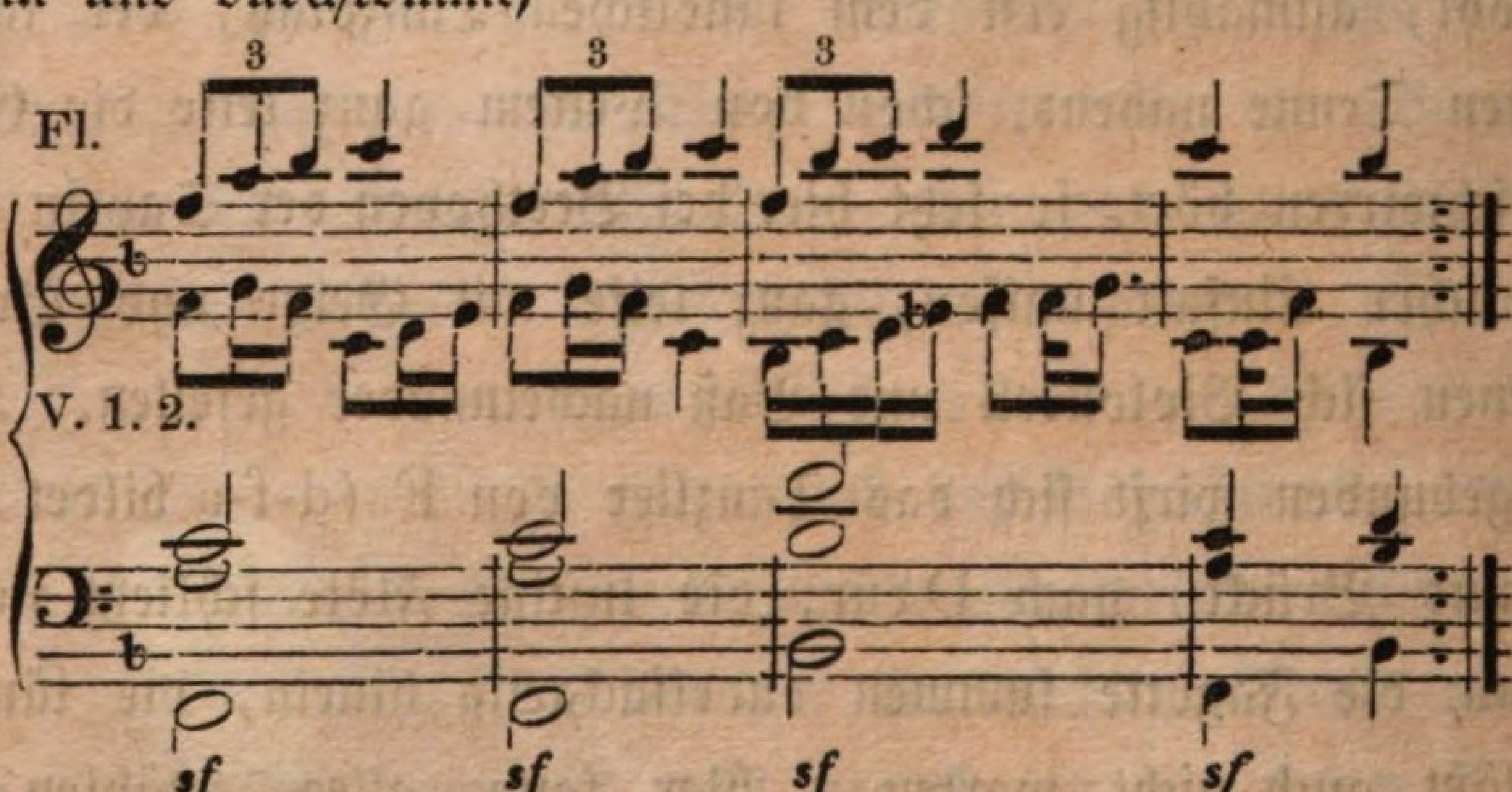
Die dritte Scene, man muß sich den Tag vorgerückt denken, ist „lustiges Zusammensein der Landleute“ überschrieben. Wie man wohl, allmählig erst dem ländlichen Tanzplatz, der laubgeschmückten Tenne nahend, schon von Weitem ganz leise die Geigen herüberschwirren hört, so setzt hier bei Beethoven der Satz in F dur, in ländlicher Einfalt unison, ganz leise mit Geige und Bratsche ein, denen sich Violoncell und Baß nacheinander gesellen. Heiter und ungebunden wirft sich das Tanzlied von F (d-f-a bildet Halbschluß und Brücke) nach D dur; die lustige Flöte schließt sich der Geige an, die Fagotte summen dudelsackartig hinein, die ländliche Oboe läßt auch nicht warten. Wer kann alles erzählen? die

Hörner plaudern auch hinein, die gedrängte Schaar der ländlichen Schönen und Bursche macht Chorus



und schwungvoll geht's zu Ende.

Ja, wer fände der Lust ein Ende! schon macht sich ein burleskes Paar heran, die Oboe altjüngferlich in prickelndem Hoch=Pas und der steife gutmüthige Altgesell Fagott, der nicht recht in den Takt kommen kann und schwerfällig hineintappt. Die wohlige Klarinette kann auch nicht warten, sie muß zurücktreten und kommt doch wieder zu früh; dann hat sie mit den beiden Fagotten ihr Tänzchen für sich, die andern ruhn. Auch nicht lange. Zum wohligen Ausschwung der Klarinette tritt schon der übermüthige Jägerbursch, das Waldhorn, mit gellem Hochgesang in die Reihe; er ist auch zu früh angetreten mit seinem hellblauen Aug' im sonngebräunten Gesicht; und nun wechselt der Gesang ungeschult und ungeordnet. Das Horn hallt durchdringend hoch oben, Oboe und Klarinette und wieder das Horn wechseln und gesellen sich, der ungeschickte Fagott tölpelt wieder dazwischen. Und nun erst drängt sich Alles durcheinander zum stampfenden, dampfenden, drängenden Tanz, Jeder wie er kann und durchkommt,
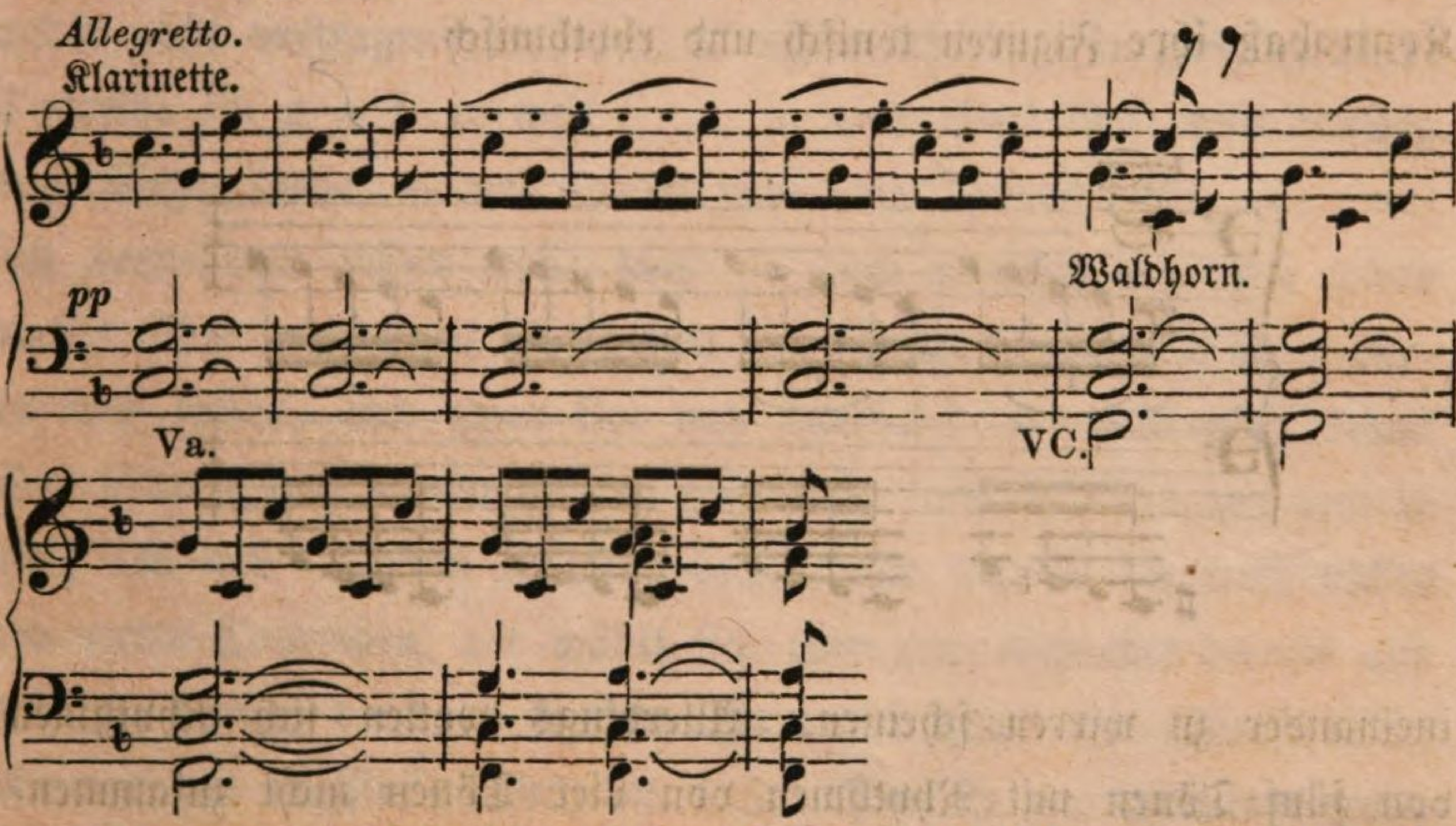


(erst ist der Satz zweimal ohne die tolle Flöte durchgemacht) und

nun endlich, wenn sich das unmittelbar nach dem B=Schluß in C wieder holt, blasen auch die Trompeten drein und der lauteste Jubel erschallt.

Genug von diesem Fest unschuldvoller Lust. Kein Teniers, kein Niederländer sonst hat so tief geschöpft aus dem Freudenrausch des ländlichen Sonntags.

Dann zieht das Gewitter auf und stört und schreckt den Tanz auseinander. Mit aller Pracht und allem Graus seines Wetterleuchtens, seines Sturms und des strömenden Regens und des schwefeligen zündenden Schlags (hier erst die Posaunen) zieht es dahin.

Natur und Menschen sind erfrischt, die Gefahr ist vorüber. Wieder ertönt die friedliche Schallmei des Hirten, von fern her antwortet durch die abendlichen Schleier
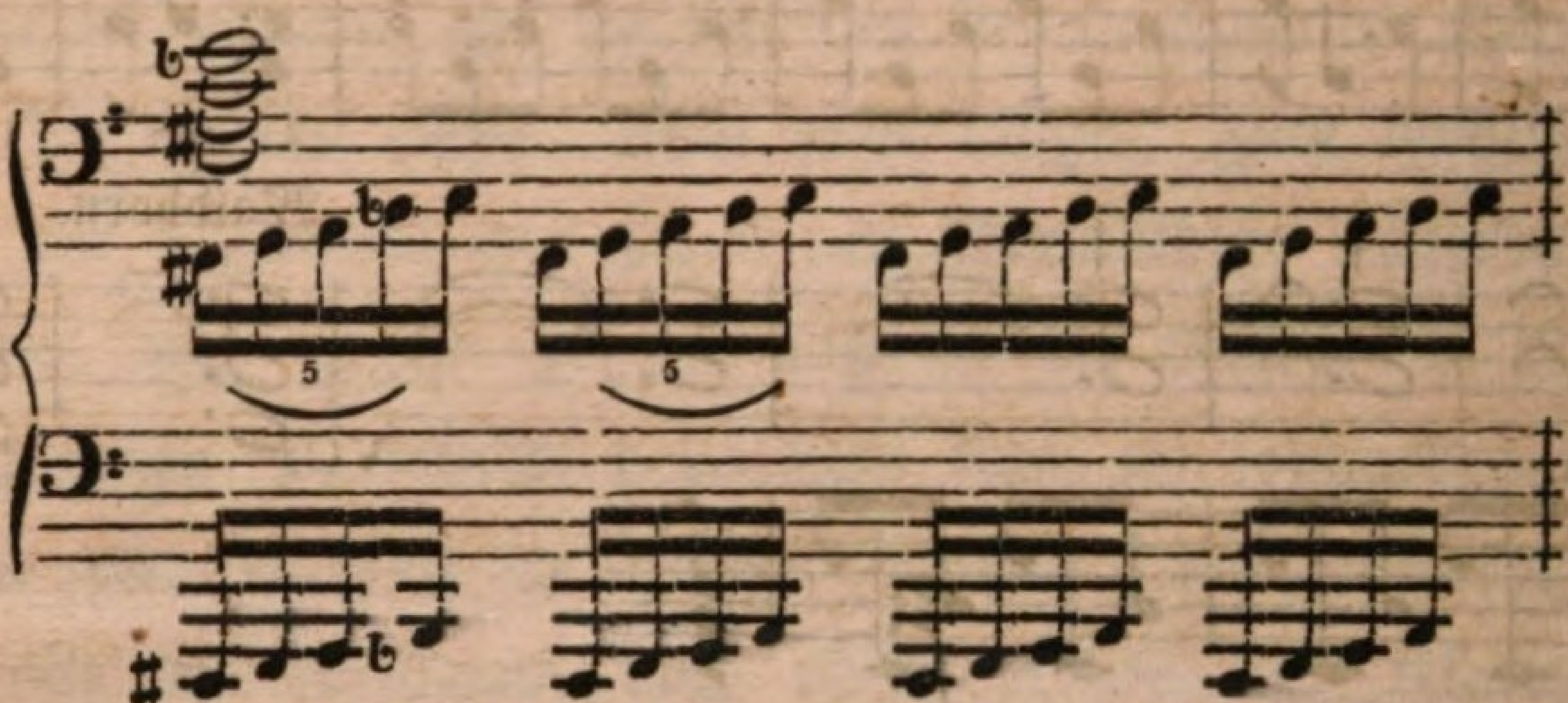


und über den Brodem des erquickten Erdreichs das Waldhorn. Natur und Menschen bringen dem Herrn, der im Wetter segnend vorüberzog, das Opfer ihres Danks.

So hatte Beethoven die Natur geschaut und geliebt, und so hatt' er ihr sein Danklied gesungen. Es ist Alles so einfach aus ihr genommen, ihr abgesehn und abgelauscht, so klar und folgerecht geordnet, daß man kaum begreift, wie es anders hätte kommen können. Es ist das Abbild der Natur, aber das beseelte, wie Beethoven es geschaut, empfunden, — „mehr Empfindung als Malerei," — in seine Seele genommen und aus ihr in voller Lebendig=

keit wiedergeboren hatte. Das Bild wird ganz besonders in der oben mitgetheilten Einführung des Finale, „Hirtengesang" überschrieben, räumlich, wie Mittel- und Hintergrund der Landschaftmaler. Denn begreiflicher Weise ist es nicht der Gesang eines einzelnen Hirten; da und dort, näher und ferner erhebt sich das Lied; Alles athmet auf und dankt! das war auszusprechen.

Ungern begegnen wir gerade bei dieser lieblichsten der symphonischen Dichtungen unter den Zweiflern einem scharf- und freisinnigen Musiker, dem unerschrockenen Berlioz, der in unserer Schätzung zu hoch steht für ängstliche, sich selbst mystifizirende Krittelei. Seine Zweifel richten sich besonders gegen die zuletzt angeführte Stelle und gegen eine andere der Sturmscene, in welcher Violoncell und Kontrabaß ihre Figuren tonisch und rhythmisch



ineinander zu wirren scheinen. Allerdings wollen sich Rhythmen von fünf Tönen mit Rhythmen von vier Tönen nicht zusammentreffend ordnen lassen, allerdings gerathen da g mit fis, a mit g, b mit a, c mit b in Widerspruch — und, setzen wir hinzu, die Figur der Kontrabässe (sie ist hier eine Oktav tiefer notirt, so wie sie ertönt) bleibt in der Luft hängen, sie erreicht nicht den Akkordton c, nach dem sie zielte.

Berlioz sagt: .... „Muß man nach alledem durchaus von den Befremdlichkeiten der Ausarbeitung reden, denen man in diesem gigantischen Werke begegnet; von diesen Gruppen von fünf Noten in den Violoncellen gegen die Züge von vier Noten in den Kontrabässen, die sich aneinander reiben, ohne sich jemals zu einem

wirklichen Einklang verschmelzen zu können? muß man diesen Einsatz der Hörner hervorheben, die den Dreiklang von C arpeggiren, während die Saiteninstrumente den von F festhalten? In der That, ich bin dazu nicht im Stande. Für eine Arbeit dieser Art muß man kalt erörtern; wie soll man sich des Rausches erwehren, wenn der Geist von einem solchen Gegenstand eingenommen ist?" *)

Und warum soll man denn, fragen wir den Künstler Berlioz zurück, dieser Trunkenheit, diesem göttlichen Wahnsinn, wie die Alten die Poesie nannten, entsagen, um mit kaltem Blute zu erörtern, was nimmermehr mit kaltem Blute geschaffen ist und nimmermehr mit kaltem Blute gefaßt werden kann? Der kalte Verstand sieht in diesen Quartolen und Quintolen zwei Tonreihen, die sich untereinander nicht vertragen; er fodert Verständlichkeit, eine ganz deutliche Tonreihe fis g a b c, weil .... ja dies Weil läuft weit hinweg vom Gegenstande, — weil, wenn man eine Tonreihe klar und deutlich vernehmen lassen will, man sie auch deutlich und klar geben muß. Aber will denn Beethoven die Tonreihe fis g a b c vernehmen lassen, und zwar klar und deutlich? er denkt nicht dran! Der Sturm mit seinem hohlen Gebrause tobt um ihn her und in ihm; den will — muß er tosen lassen, und der Sturm weiß nichts von euren Tonreihen, der wühlt sich eine ganz besondre heraus und zwischen hinein, denn er ist kein Sturm in Frack und Manschetten, wie der aus Rossini's Wilhelm Tell. Das ist gar nicht der rechte Verstand! denn er versteht nicht, worauf es ankommt.

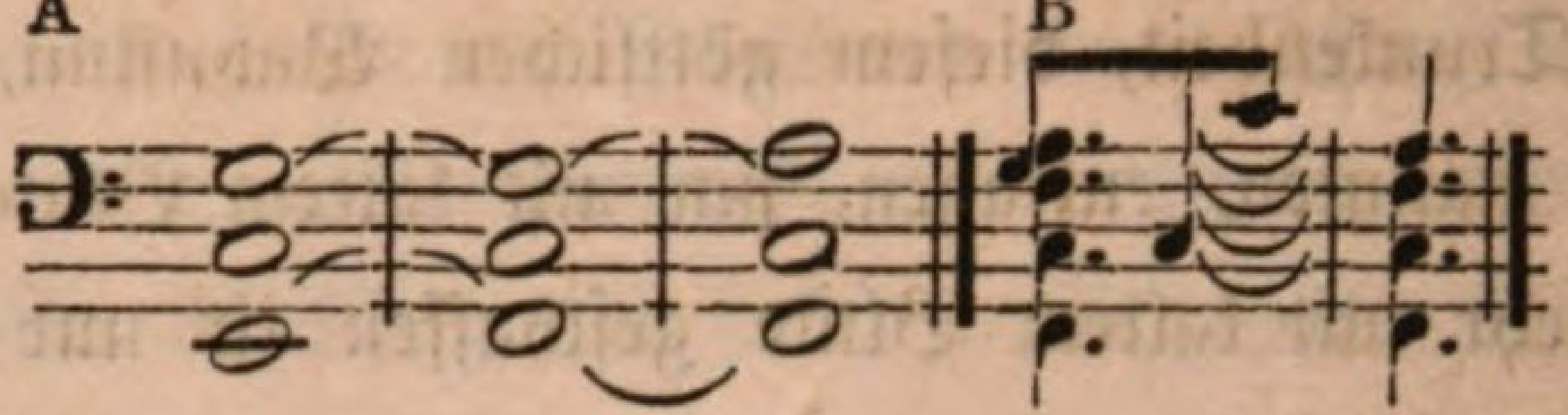
Ebenso steht es mit der Hirtenscene. Der Verstand unterscheidet, wenn er die harmonische Grundlage hervorhebt, erstens

---

*) Après cela, faudra-t-il absolument parler des étrangetés de style, qu'on rencontre dans cette oeuvre gigantesque; de ces groupes de cinq notes des violoncelles, opposés à des traits de quatre notes, dans les contrebasses qui se froissent sans pouvoir se fondre dans un unisson réel? Faudra-t-il signaler cet appel des cors, arpégeant l'accord de *ut*, pendant que les instruments à cordes, tiennent celui de *fa*. En verité, j'en suis incapable. Pour un travail de cette nature, il faut raisonner froidement, et le moyen de se garantir de l'ivresse, quand l'esprit est préoccupé d'un pareil sujet.

zwei Akkorde nacheinander, c-e-g in den ersten vier Takten, und f-a-c in den folgenden vier Takten; dann zweitens wird er gewahr, daß der Ton g aus dem ersten Akkorde sich als Vorhalt von unten in den folgenden Akkord hineinzieht, so daß man bis zur Auflösung des Vorhalts, bis zum Fortschreiten des g nach a statt des Akkordes f-a-c die Vorhaltgestalt f-g-c, wie hier bei A,

A B



hört, die sich Takt 8 — oder vielmehr Takt 9 — ganz normal auflöst. In alledem liegt selbst für den abstrakten Harmoniker nichts Auffallendes. Nun aber tritt auf dem zweiten Schlage von Takt 8 die zweite Violin mit f-a ein, auch die Bratsche faßt a, und jetzt findet sich drittens der Ton g, den das Waldhorn noch einmal ein Achtel lang angiebt, in Widerspruch mit dem Akkorde. Dieser Punkt, das Achtel g — oder wenn man will die drei Achtel bis zum folgenden a — ist der bedenkliche. Er ist oben bei B herausgestellt.

So wie wir jetzt die Sache fassen, ist also g ein Vorhalt, dessen Auflösung durch die dazwischengeschobenen c-$\bar{c}$ verzögert ist, dann aber erfolgt; nur trifft der Vorhalt mit dem vorgehaltnen Ton gleichzeitig zusammen. Beethovens Weg scheint ein andrer gewesen zu sein. Nach der rhythmischen Anordnung seines Satzes hätte die Vorhaltsgestalt f-c-g vier Takte lang festgehalten und erst mit dem Eintritt des fünften Takts nach f-a-c aufgelöst werden sollen; dann wäre die harmonische Gestaltung vollkommen klar gewesen. Aus diesem Gesichtspunkte liegt das Befremdliche nicht in g, sondern in f-c. Wie man es auch nehmen will, der Widerspruch zwischen g und a ist klar.

Hätte Beethoven also sinnlichen Wohlklang und klare Auseinnderſetzung der Harmonie gewollt, so hätt' er volle drei Achtel lang

gefehlt. An alle das hat er gar nicht gedacht. Er lauscht über die getränkt ruhende Flur hin der Hirtenschalmei, und von fern her, über die aufsteigenden Dünste und Nebel, in denen Alles zu schwanken scheint, tönt ihm das Horn aus dem Forst oder vom Hügel nieder hinein. Das — das Alles fließt ihm zu Einem Bilde zusammen.

Er hat wohl gethan.

Aus der Gesellschaft.

Man darf nicht glauben, daß diese Werke sogleich und allgemein gebührende Anerkennung gefunden hätten. Die erste Aufführung der Pastoral-Symphonie nebst der Fantasie mit Orchester und Chor hatte am 22. Dezember 1808 bei sehr leerem Hause stattgefunden; wer weiß, was für Bälle oder Belustigungen gerade die Köpfe der leichtblütigen Wiener verdreht hatten, die nach Art aller Südländer des wärmsten Enthusiasmus, aber auch des leichtfertigsten Vergessens fähig sind, übrigens gegen Beethoven sich in ihrer vollen Liebenswürdigkeit gezeigt haben. Ihn kümmerte das wenig. War er ja einmal in übler oder spöttischer Laune, so nannte er das Publikum, besonders das rege Völkchen oben auf der Gallerie des Theaters: „die Opferthiere", — ein Ausdruck aus der musikalischen Zeitung, wo gelegentlich einmal die scharrenden, stampfenden Insassen dieses Käfigs so genannt wurden, als sie mit ihrem Lärm einen Fremden im Theater erschreckt hatten.

War er dann Abends in seiner Zeitungsstube und die Freunde hatten sich an ihn gemacht und plauderten vom tilsiter Frieden und der göttlichen Pastoralsymphonie, in der nur leider das Fagott aus dem Takte gekommen, und vom neuerfundenen Königreich Westfalen, wo die Kammerherrn weißseidne Schuhe trügen und silberne Helme die Leibwächter des kleinen Jerome, der sich täglich in Fleischbrühe und Wein bade (nachher würde das von der Dienerschaft verkauft)

dann hatte Beethoven längst „auf alles vergessen“, wie der Wiener sagt, hatte schon ganz andre Gedanken und nicht recht hingehört. Dann fuhr er wohl unversehens mit dem Ausruf „Also aus Bremen!“ hinein. Das war wieder eins seiner Stichworte aus der musikalischen Zeitung.

Der wackere Benda nämlich war einmal nach Dessau gerathen und dort hatte der dortige Musikdirektor Rust ihm als Kunstgenoß die Honneurs gemacht und ihn zu einem splendiden Mittagsmahl geladen. Er floß, wie es seine Art war, über von rührungsvollen Ergießungen über die Ehre ..... und die Freude ..... und die schönen Empfindungen, die sich in der göttlichen Musik ausdrücken ließen. Benda ließ sich's unterdeß schmecken, besonders den Wein, und um doch auch was zu sagen, fragte er Rust, woher er diesen Wein beziehe. „Aus Bremen, werthgeschätztester Herr Konzertmeister!“ war die Antwort; und nun ging's über die Wiesen nach dem Park von Luisium, und immerfort, über den grünen Wall hin, unter den prächtigen Eichen zählte der gute Rust lang und breit alle seine schönen Gefühle her und alle Krankheiten seiner Frau. Benda dachte daneben, wer weiß an was, bis er über seine Unachtsamkeit erschrak. Er hatte nichts gehört, — wovon war doch die Rede? ..... ja, vom Wein! „Also aus Bremen!“ fiel er mitten hinein in Rust's Herzens-Ergießungen.

Gab es auch einmal ein leeres Haus, im Ganzen und Großen machten sich seine Kompositionen immer mehr geltend, das bewies schon der Andrang der Verleger und die Steigerung des Honorars. Besonders die Wiener aller Klassen ließen es, wie ihre gute Art ist, soweit sie ihn nur zu fassen vermochten, an Verehrung und Liebe nicht fehlen. Namentlich waren es die Häupter des österreichischen Adels, der in bevorzugter Lage sich stets der Musik beflissen gezeigt hat, die sich um Beethoven bewarben, ihre Salons mit der Gegenwart dieses „Genies“ zieren und beleben wollten und ihm auf jede Weise huldigten.

Er gefiel sich in diesen Kreisen, wo allerdings damals feine

Bildung, Liebe und Bethätigung für Musik vorzugsweis' ihren Sitz hatten. Ja, es scheint, als sei er in dieser Zeit weniger ungeberdig gewesen, als einst beim Antritt seiner Wiener Laufbahn. Da war es vorgekommen, daß während seines Spiels ein junger Offizier mit der Dame seines Herzens in ein angelegentliches Geflüster gerathen war. Beethoven warf ein Paar finstre Blicke hin, sprang dann plötzlich auf, murrte: „Vor solchen Schweinen spiel' ich nicht!" und riß auch seinen jungen Schüler Ries mit sich aus dem Salon fort. Jetzt ließ er sich zu den Assembléen der Fürsten Lichnowski und Lobkowitz, der Grafen Thun, Browne, Brunswick, Erdödy willig herbei, und wenn die schöne Gräfin Fuchs ihn unter Theetassen-Geklapper und dem Serviren der Lakaien mit holdem Lächeln bat: „Nun, lieber Beethoven, spielen Sie uns doch etwas!" — so that er's. Sie soll sehr schön gewesen sein, — und Künstler sind schwach.

Sogar für das Vergnügen des Tanzes war Beethoven in diesen Kreisen nicht unempfindlich; noch lieber genoß er es aber auf den beliebten Maskenbällen. Hier suchte ihn Ries, als einst Beethoven ihn eine Zeit lang nicht vor sich lassen wollte, auf und war sicher, ihn zu treffen. So gern übrigens Beethoven tanzte, gelang es ihm doch nach Ries Versicherung nie, nach Takt zu tanzen. Sehr begreiflich. Der Tanz fodert arithmetisch abgezähltes Gleichmaaß des Taktes, Beethovens Rhythmus aber ist der lebendig aus dem Inhalt entsprungne, der zunächst im Accente sich erweist und die Bewegung nach Inhalt und Accent ordnet.

In alle diese Vergnüglichkeiten fiel plötzlich ein Ereigniß von Bedeutung hinein. Jener Jerome, eben König von Westfalen geworden, hatte von Beethoven gehört, daß er ein „distinguirter" Musiker sei. Der Ruf — denn schwerlich hatt' er, der die kleinen, süßlichen Notturno-Duette Blangini's über alles liebte, Sinn für Beethovens Musik — der Ruf bestimmte ihn, Beethoven anzutragen, mit einem Gehalte von 600 Dukaten als Kapellmeister nach Kassel zu kommen.

Dies Anerbieten mochte damals bedeutender erscheinen, als jetzt. Zudem haben wir erfahren, wie schnell das hochaufgebaute napoleonische Wesen zusammenfallen mußte, und können ermessen, welche üble Rolle der durch und durch deutsche — obenein rettungslos ertaubende Beethoven an jenem französischen Hofe gespielt haben würde. Allein damals war das keineswegs klar, und jener Antrag gewährte dem Künstler die erste Aussicht auf eine gesicherte Existenz. Er ist auch der einzige geblieben.

Aber nun erwachte der Wiener Adel zum vollen Bewußtsein der Lage. Wien sollte seinen Beethoven, die adligen Häuser sollten ihren Liebling verlieren? an diesen neuen König im kleinen Kassel? — Erzherzog Rudolf, ohnehin Beethovens Schüler, die Fürsten Kinsky und Lobkowitz traten zusammen und sicherten Beethoven, so lange er keine feste Anstellung im Lande habe, einen Jahrgehalt von 4000 Gulden in Bankzetteln, unter der einzigen Bedingung, daß er Oesterreich nicht verlasse. Kinsky trug 1800, Rudolf 1500, Lobkowitz 700 Gulden bei; der schriftliche Vertrag, vom 1. März 1809, ist in „Beethovens Studien" von Seifried mitgetheilt. Beethoven lehnte nun den Antrag aus Kassel ab und blieb Wien erhalten.

Daß es nichts Festes auf Erden gebe, konnte jedoch nicht gründlicher erfahren werden, als in der napoleonischen, zum Glück kurzen Periode. Auch Beethoven erfuhr es an seiner Rente; wir wollen die leidige Sache gleich hier bei Seite schaffen. Schon 1811 wurde durch das österreichische Finanz-Patent der Werth des Papiergeldes auf ein Fünftel herabgesetzt und Beethovens Rente fiel von 4000 Gulden auf 800. Vergebens war sein Bemühn, die Kontrahenten zur Vervollständigung der Summe zu bewegen, da er begreiflicherweise nicht für Zettel von unbestimmtem Werthe, sondern für den Werth von 4000 Gulden die einträglichere Stellung in Kassel abgelehnt habe. Das war ja nun vorbei, man hatte ihn nun und er mußte seinen Antheil am Staatsbankerott hinnehmen. Von Rechtswegen.

Nun aber machte auch Lobkowitz Bankerott und Kinsky starb. Die Erben weigerten die Fortbezahlung, nur durch Prozeß konnte Beethoven aus der Erbmasse 300 Gulden erlangen. — Genug, von den 4000 Gulden blieben endlich 900 übrig, etwa 600 Thaler; dafür — so mußte man damals die Sache betrachten — hatte er einer Anstellung mit 600 Dukaten Jahrgehalt entsagt. Niemals hat er, weder vom kaiserlichen Hofe noch vom Erzherzog Rudolf, der sich so viel darauf zu Gute that, sein Schüler zu heißen, ein Weiteres erlangt. Zur Erhebung dieser Rente mußte er, alles von Rechtswegen, noch ein jährliches Lebenszeugniß beibringen. Allerdings konnte das Zeugniß, was die ununterbrochne Reihenfolge seiner Werke von seinem Leben ablegte, amtlich nicht genügen. Ihm war aber dies ewige Beweisen, daß er wirklich noch nicht todt sei, sehr zuwider; gewöhnlich ließ er die Sache durch einen Bekannten besorgen. Einmal schrieb er in dieser Angelegenheit an Schindler ganz lakonisch: Lebenszeugniß: der Fisch lebt; vidi Pfarrer Romualdus; Schindler wußte, was geschehn solle. Der Ausdruck Fisch erinnerte in lustiger Selbstironie an sein unendliches Waschen und Baden.

Diese ganze westfälische Berufungsgeschichte sollte übrigens nicht vorübergehn, ohne noch andre Aergerlichkeiten nach sich zu ziehn.

Als Beethoven den Antrag, nach Kassel zu gehn, schon definitiv abgelehnt hatte, machte Kapellmeister J. F. Reichardt dem Schüler Beethovens, Ries, den Vorschlag, sich um die Stelle zu bewerben. Ries eilt zu Beethoven, um sich Rath zu holen. Beethoven läßt ihn nicht vor; denn schon hat man ihm die Sache im ungünstigen Lichte gezeigt. Drei Wochen lang wird Ries, werden seine Briefe abgewiesen. Er sucht den zürnenden Meister auf der Redoute, trifft ihn auch wirklich, kann es aber zu keiner genügenden Erklärung bringen. „So glauben Sie", sagt ihm Beethoven im schneidendsten Tone, „eine Stelle besetzen zu können, die man mir angeboten?" Endlich dringt er mit Gewalt, indem er den Diener zu Boden wirft, in das Zimmer des trotz alledem geliebten und verehrten Lehrers und weiß endlich volle Verständigung zu erzwingen.

„Man hatte mir hinterbracht," sprach der arme harthörige und darum argwöhnische Mann, „Sie hätten die Stelle hinter meinem Rücken zu erlangen gesucht." Nun that er reuevoll alles Erdenkliche, Ries zu der Anstellung zu verhelfen. Es war zu spät; die Stelle war unterdeß vergeben.

Es war nicht die erste Kränkung, die Ries unverdient erlitten. Lassen wir ihn selbst erzählen; es betrifft das als Nr. 35 herausgekommene Andante favori, das ursprünglich zum Mittelsatz der Sonate Op. 53 bestimmt war.

„Dieses Andante (sagt Ries) hat mir eine traurige Erinnerung zurückgelassen. Als Beethoven es mir zum ersten Male vorspielte, gefiel es mir auf's Höchste und ich quälte ihn, es zu wiederholen. Beim Rückwege, bei'm Hause des Fürsten Lichnowski vorbeikommend, ging ich hinein, um ihm von der neuen herrlichen Komposition zu erzählen, und wurde gezwungen, das Stück, so gut ich mich dessen erinnerte, zu spielen. So geschah es, daß auch der Fürst einen Theil lernte. Andern Tags ging er zu Beethoven und sagte, auch er habe etwas komponirt. Der Erklärung Beethovens ungeachtet: er wolle es nicht hören, spielte er einen guten Theil des Andante. Beethoven wurde hierüber sehr aufgebracht; er spielte nicht mehr in meiner Gegenwart; ich mußte immer das Zimmer verlassen. Trotz aller Vorstellungen Lichnowski's blieb er dabei."

Es spricht für beide Theile, daß dergleichen Vorfallenheiten nicht länger störten, als sie geschahn. Ries blieb seinem Meister treu ergeben — und Beethoven muß einen Schatz von Liebe und Liebenswürdigkeit in sich getragen haben, um so manche Herbigkeit vergessen zu machen, und in ihm das ehrfürchtige Bewußtsein seiner Ueberlegenheit ohne bittern Beischmack zu erhalten. Schon früher, in der Zeit der Märsche Op. 45, hatte man in Gesellschaft einen Ries'schen Marsch für einen Beethoven'schen genommen. Beethoven spottete *gegen* Ries *selber* über diese Urtheilslosigkeit — und Ries war einsichtig und ergeben genug, sich dadurch nicht verletzt zu fühlen.

Uebrigens darf man nicht übersehn, daß dergleichen Härten und Ungerechtigkeiten stets die Folge drängender Verhältnisse (so in der frühern Zeit, wo er sich emporzuarbeiten hatte) oder der Verletzung seines künstlerischen Selbstgefühls — wenn auch meist nur in der Einbildung waren.

Jetzt stand er als vollendeter und hochgefeierter Künstler da. Sein würdevolles, selbstbewußtes Benehmen, sein Humor, der sich bald liebenswürdig, bald schalkisch zeigen konnte, sein Spiel, seine hohen Schöpfungen, die, eine nach der andern, immer kühnern Flug nahmen über alles bisher in seinem Felde Geleistete zu gar nicht vorher berechenbaren Höhen, sein Ruhm: das Alles vereinte sich, ihm in der Gesellschaft den höchsten Rang zu ertheilen.

Schon seine Erscheinung sprach dies aus. Jeder Menschenkenner mußte gleich auf den ersten Hinblick eine außerordentliche Natur in ihm wahrnehmen. Sein Gang (sagt A. Schloßer) hatte lyrische Kraft, um den Mund spielte ausdrucksvolle Bewegung, das Auge verkündete unergründliche Tiefe der Empfindung, besonders war aber die herrliche Stirn ein wahrer Sitz majestätischer Schöpferkraft. Sobald sich sein Gesicht zur Freundlichkeit aufheiterte, so verbreitete es alle Reize der kindlichsten Unschuld; wenn er lächelte, so glaubte man nicht blos an ihn, sondern an die Menschheit; so innig und wahr war es in Wort, Bewegung und Blick.

Diese Schilderung läßt schon errathen, daß unter den Verehrenden, die sich von nah' und fern zu Beethoven drängten, die Frauen nicht zurückstanden. Ruhm, Musik, eine Schöpferkraft, die ihnen um so anziehender sein mußte, je geheimnißvoller sie ihnen erschien, je glücklicher sie sich mit hoher Virtuosität in jenen dem Nicht-Künstler doppelt räthselhaften Ergüssen freier Phantasie vermählte, — Alles, bis auf sein Leiden, war den Frauen an ihm hinreißend. „Wie schön, wie erhaben, wie geistvoll ist diese Stirn!“ rief einst eine edle und schöne Dame im Kreise größerer Gesellschaft! Beethoven blieb nicht unempfindlich gegen solch' unbeabsichtigten Ausdruck tiefen Erkennens. Doch faßte er sich gleich und

sprach mit mildem Lächeln: „Wohlan, so küssen Sie diese Stirn!“ — und die weibliche Anmuth belohnte die männliche Geistesgegenwart auf der Stelle.

Einer andern Dame, die ihm ein Gedicht zu seinem Preis zugesandt hatte, schrieb er auf der Stelle nachfolgende Antwort:

„A Mademoiselle
Mademoiselle de
Gerardi.“

„Meine liebe Fräulein G., ich müßte lügen, wenn ich Ihnen nicht sagte, daß die mir eben von ihnen überschickten Verse mich nicht in Verlegenheit gebracht hätten, es ist ein eigenes Gefühl sich loben zu sehen, zu hören und dann dabei seine eigene Schwäche fühlen, wie ich: solche Gelegenheiten betrachte ich immer als Ermahnungen, dem unerreichbaren Ziele, das uns Kunst und Natur darbeut, näher zu kommen, so schwer es auch ist. — Diese Verse sind wahrhaft schön bis auf den einzigen Fehler, den man zwar schon gewohnt ist bei Dichtern anzutreffen, indem sie durch die Hülfe ihrer Phantasie verleitet werden, das was sie wünschen zu sehen und zu hören, wirklich hören und sehen, mag es auch weit unter ihrem Ideale zuweilen sein. Daß ich wünsche den Dichter oder die Dichterin kennen zu lernen, können Sie wohl denken, und nun auch Ihnen meinen Dank für ihre Güte, die sie haben

für ihren sie verehrenden
L. v. Beethoven.“

Schreiberin und Gedicht sind uns unbekannt geblieben, die Antwort ist autographisch erhalten.

Unter den Frauen, die sich der Sonne zudrängten, um von ihren Lichtgluten erwärmt und entzückt zu werden und von ihrem Schimmer wo möglich selber ein wenig widerzuleuchten, war denn auch Bettina von Arnim, aus dem angesehenen Hause Brentano in Frankfurt, durch ihren Goethe-Kultus („Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde“) und den Reichthum ihres Geistes, den sie im Um-

gang und in Schriften („Günderode“ u. a.) ausbreitete, später bekannt und von Vielen bewundert, besonders von solchen, die Glanz und Lieblichkeit des Ausdrucks und gewagte Pointen von gediegener Geisteskraft nicht allzuscharf unterscheiden mögen. Sie zeigte schon früh einen anempfindenden Geist, durch den sie sich, unterstützt von der Bedeutung ihrer Familie und später ihres Gatten Achim von Arnim, mit bedeutenden Persönlichkeiten, Goethe, Savigny, jetzt Beethoven, in anziehendes Verhältniß zu setzen wußte. Ja ihr Geist, ihre vielseitige Bildung, — sie zeichnete vortrefflich, komponirte sehr anziehende Lieder, sang mit ihrer schönen Altstimme Marcello's Psalme höchst würdig und eindrucksvoll, — würde sie zu noch bedeutendern, objektivern Leistungen befähigt haben, hätte sie Selbstverleugnung genug besessen, den Gegenstand selber, um den es ihr eben zu thun war, bestehn und wirken zu lassen, statt seinen Reflex in ihrer Person — und die Person, die so schön reflektirte, hervorzuheben. So glich sie einem allzureich umschmückten Spiegel; man ist gemüßigt, mehr den Spiegel zu sehn, als das Bild im Spiegel.

Sie traf also 1810 in Wien mit Beethoven zusammen und hat ohne Zweifel ihm anziehend erscheinen müssen, gleichviel, ob er, der schon in so schöne Augen geblickt, aus den ihren Themate geschöpft oder nicht.

Wie Beethoven ihr gegenüber gestanden, wollte sie vielleicht schreiben; wie sie sich vorstellt, daß er gewesen und gesprochen, hat sie an Goethe geschrieben.

„Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will, bei dem ich der ganzen Welt und Deiner vergessen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche, was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt, er schreitet weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle. Möge er nur leben, bis das gewaltige und erhabene Räthsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist; ja, möge er sein höchstes Ziel erreichen, gewiß, dann

läßt er den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntniß in unsern Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt.

Vor Dir kann ich's wohl bekennen, daß ich an einen göttlichen Zauber glaube, der das Element der geistigen Natur ist, diesen Zauber übt Beethoven in seiner Kunst; alles, wessen er Dich darüber belehren kann, ist eine Magie, jede Stellung ist Organisation einer höheren Existenz, und so fühlt Beethoven sich auch als Begründer einer neuen sinnlichen Basis im geistigen Leben. Wer könnte uns diesen Geist ersetzen? Von wem könnten wir ein Gleiches erwarten? — Das ganze menschliche Treiben geht wie ein Uhrwerk an ihm auf und nieder, er allein erzeugt frei aus sich das Ungeahnte, Unerschaffene; was sollte diesem auch der Verkehr mit der Welt, der schon vor Sonnenaufgang am heiligen Tagewerk ist, der seines Leibes Nahrung vergißt und von dem Strom der Begeisterung im Flug an den Ufern des flachen Alltagslebens vorübergetragen wird; er selber sagte: „Wenn ich die Augen aufschlage, so muß ich seufzen, denn was ich sehe, ist gegen meine Religion, und die Welt muß ich verachten, die nicht ahnt, daß Musik höhere Offenbarung ist, als alle Weisheit und Philosophie; sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert, und ich bin der Bachus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht, wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt, was sie mit auf's Trockene bringen. — Noch keinen Freund hab' ich, ich muß mit mir allein leben; ich weiß aber wohl, daß Gott mir näher ist, wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab' ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein bös Schicksal haben; wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all' dem Elend, womit sich die Andern schleppen." — Dies alles hat mir Beethoven gesagt, wie ich ihn zum erstenmal sah, mich durchdrang ein Gefühl von Ehrfurcht, wie er sich mit so freundlicher Offenheit gegen mich äußerte, da ich ihm doch ganz unbedeutend sein mußte; auch war ich verwundert, denn

man hatte mir gesagt, er sei ganz menschenscheu und lasse sich mit Niemand in ein Gespräch ein. Man fürchtete sich, mich zu ihm zu führen, ich mußte ihn allein aufsuchen, er hat drei Wohnungen, in denen er abwechselnd sich versteckt, eine auf dem Lande, eine in der Stadt und die dritte in der Bastei, da fand ich ihn im dritten Stock; unangemeldet trat ich ein, er saß am Klavier, ich nannte meinen Namen, er war sehr freundlich und fragte: ob ich ein Lied hören wolle, was er eben komponirt habe; — dann sang er scharf und schneidend, daß die Wehmuth auf den Hörer zurückwirkte: „Kennst du das Land", — „nicht wahr, es ist schön", sagte er begeistert, „wunderschön!" ich will's noch einmal singen, er freute sich über meinen heiteren Beifall. „Die meisten Menschen sind gerührt über etwas Gutes, das sind aber keine Künstlernaturen, Künstler sind feurig, die weinen nicht", sagte er. Dann sang er noch ein Lied von Dir, das er auch in diesen Tagen komponirt hatte: „Trocknet nicht Thränen der ewigen Liebe". — Er begleitete mich nach Hause, und unterwegs sprach er eben das viele Schöne über die Kunst, dabei sprach er laut und blieb auf der Straße stehn, daß Muth dazu gehörte zuzuhören; er sprach mit großer Leidenschaft und viel zu überraschend, als daß ich nicht auch der Straße vergessen hätte — man war sehr verwundert, ihn mit mir in eine große Gesellschaft, die bei uns zum Diner war, eintreten zu sehen. Nach Tische setzte er sich unaufgefodert an's Instrument und spielte lange und wunderbar, sein Stolz fermentirte zugleich mit seinem Genie; in solcher Aufregung erzeugt sein Geist das Unbegreifliche und seine Finger leisten das Unmögliche. — Seitdem kommt er alle Tage oder ich gehe zu ihm. Darüber versäume ich Gesellschaften, Gallerien, Theater und sogar den Stephansthurm. Beethoven sagt: „ach was wollen Sie da sehen! ich werde Sie abholen, wir gehn gegen Abend durch die Allee von Schönbrunn." Gestern ging ich mit ihm in einen herrlichen Garten in voller Blüthe, alle Treibhäuser offen, der Duft war betäubend; Beethoven blieb in der drückenden Sonnenhitze stehn und sagte: „Goethe's Gedichte behaupten nicht

allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Komponiren durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimniß der Harmonie schon in sich trägt. Da muß ich denn von dem Brennpunkt der Begeisterung die Melodie nach allen Seiten hin ausladen, ich verfolge sie, hole sie mit Leidenschaft wieder ein, ich sehe sie dahinfliehen, in der Masse verschiedener Aufregungen verschwinden, bald erfasse ich sie mit erneuter Leidenschaft, ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muß mit raschem Entzücken in allen Modulationen sie vervielfältigen und im letzten Augenblick da triumphire ich über den ersten musikalischen Gedanken, sehen Sie, das ist eine Symphonie; ja Musik ist so recht die Vermittelung des geistigen Lebens zum sinnlichen. Ich möchte mit Goethe hierüber sprechen, ob der mich verstehen würde? — Melodie ist das sinnliche Leben der Poesie. Wird nicht der geistige Inhalt eines Gedichts zum sinnlichen Gefühl durch die Melodie? — Empfindet man nicht in dem Liede der Mignon ihre ganze sinnliche Stimmung durch die Melodie? und erregt diese Empfindung nicht wieder zu neuen Erzeugungen? — Da will der Geist zu schrankenloser Allgemeinheit sich ausdehnen, wo Alles in Allem sich bildet zum Bett der Gefühle, die aus dem einfachen musikalischen Gedanken entspringen und die sonst ungeahnt verhallen würden; das ist Harmonie, das spricht sich in meinen Symphonien aus, der Schmelz vielseitiger Formen wogt dahin in einem Bett bis zum Ziel. Da fühlt man denn wohl, daß ein Ewiges, Unendliches, nie ganz zu Umfassendes in allem Geistigen liege, und obschon ich bei meinen Werken immer die Empfindung des Gelingens habe, so fühle ich einen ewigen Hunger, was mir eben erschöpft schien mit dem letzten Paukenschlag, mit dem ich meinen Genuß, meine musikalische Ueberzeugung den Zuhörern einkeilte, wie ein Kind von neuem anzufangen. Sprechen Sie mit Goethe von mir, sagen Sie ihm, er soll meine Symphonien hören, da wird er mir Recht geben, daß Musik der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt

des Wissens ist, die wohl den Menschen umfaßt, daß er aber sie nicht zu fassen vermag. — Es gehört Rhythmus des Geistes dazu, um Musik in ihrer Wesenheit zu fassen, sie giebt Ahnung, Inspiration himmlischer Wissenschaften und was der Geist sinnlich von ihr empfindet, das ist die Verkörperung geistiger Erkenntniß. — Obschon die Geister von ihr leben, wie man von der Luft lebt, so ist es noch ein Anders, sie mit dem Geiste begreifen, — jemehr aber die Seele ihre sinnliche Nahrung aus ihr schöpft, desto reifer wird der Geist zum glücklichen Einverständniß mit ihr. — Aber wenige gelangen dazu, denn so wie Tausende sich um der Liebe willen vermählen und die Liebe in diesen Tausenden sich nicht einmal offenbaret, obschon sie alle das Handwerk der Liebe treiben; so treiben Tausende einen Verkehr mit der Musik und haben doch ihre Offenbarung nicht, auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralsinns zum Grunde wie jeder Kunst, alle ächte Erfindung ist ein menschlicher Fortschritt. — Sich selbst ihren unerforschlichen Gesetzen unterwerfen, vermöge dieser Gesetze den eigenen Geist bändigen und lenken, daß er ihre Offenbarungen ausströme, das ist das isolirende Prinzip der Kunst; von ihrer Offenbarung aufgelöst werden, das ist die Hingebung an das Göttliche, was in Ruhe seine Herrschaft an dem Riesen ungebändigter Kräfte übt und so der Phantasie die höchste Wirksamkeit verleiht. Was wir durch die Kunst erwerben, das ist von Gott, göttliche Eingebung, die den menschlichen Befähigungen ein Ziel steckt, was er erreicht.

Wir wissen nicht, was uns Erkenntniß verleiht; das fest verschlossene Saamenkorn bedarf des feuchten elektrisch warmen Bodens, um zu treiben, zu denken, sich auszusprechen. Musik ist der elektrische Boden, in dem der Geist lebt, denkt, erfindet. Philosophie ist ein Niederschlag ihres elektrischen Geistes; ihre Bedürftigkeit, die alles auf ein Urprinzip gründen will, wird durch sie gehoben; obschon der Geist dessen nicht mächtig ist, was er durch sie erzeugt; so ist er doch glückselig in dieser Erzeugung, so ist jede ächte Erzeugung der Kunst unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst, kehrt

durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück, hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, daß sie Zeugniß giebt von der Vermittelung des Göttlichen in ihm. Musik giebt dem Geist die Beziehung zur Harmonie. Ein Gedanke abgesondert hat doch das Gefühl der Gesammtheit, der Verwandtschaft im Geist; so ist jeder Gedanke in der Musik in innigster, untheilbarster Verwandtschaft mit der Gesammtheit der Harmonie, die Einheit ist.

Alles Elektrische regt den Geist zu musikalischer fließender, ausströmender Erzeugung.

Ich bin elektrischer Natur. — Ich muß abbrechen mit meiner unerweislichen Weisheit, sonst möchte ich die Probe versäumen, schreiben Sie an Goethe von mir, wenn Sie mich verstehen, aber verantworten kann ich nichts, und ich will mich auch gern belehren lassen von ihm." — Ich versprach ihm, so gut ich's begreife, Dir alles zu schreiben. — Er führte mich zu einer großen Musikprobe mit vollem Orchester, da saß ich im weiten unerhellten Raum in einer Loge ganz allein; einzelne Streiflichter stahlen sich durch Ritzen und Astlöcher, in denen ein Strom bunter Lichtfunken hin- und hertanzte, wie Himmelstraßen mit seligen Geistern bevölkert.

Da sah ich denn diesen ungeheuren Geist sein Regiment führen. O, Goethe! kein Kaiser und kein König hat so das Bewußsein seiner Macht, und daß alle Kraft von ihm ausgehe, wie dieser Beethoven, der eben noch im Garten nach einem Grund suchte, wo ihm denn alles herkomme; verstünd' ich ihn so, wie ich ihn fühle, dann wüßt' ich Alles. Dort stand er, so fest entschlossen, seine Bewegung, sein Gesicht drückten die Vollendung seiner Schöpfung aus, er kam jedem Fehler, jedem Mißverstehen zuvor, kein Hauch war unwillkührlich, alles war durch die großartige Gegenwart seines Geistes in die besonnenste Thätigkeit versetzt. Man möchte weissagen, daß ein solcher Geist in späterer Vollendung als Weltherrscher wieder auftreten werde."

Der Brief, vom 28. Mai 1810 datirt, steht in der Bettinischen Dichtung „Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde". Wieviel auch

an ihm Dichtung oder Selbstvorspiegelung sei, immer verdient er als Zeugniß, welche Vorstellungen Beethoven in diesem eigenthümlich begabten Geist erweckt, Beachtung.

Diese ganz bestimmt umgränzte Bedeutung behält Bettinens Brief auch neben Schindlers Aeußerung über denselben, der wir unbedenklich beistimmen. Schindler schreibt:

„Wer immer in jenem Goethe's Briefwechsel Band II Seite 190 das liest, was die anscheinend überspannte Bettina in dem Briefe vom 28. Mai 1810 unsern Beethoven sagen läßt, der kann nicht umhin, sich in ihm einen Schöngeist und monströsenWorthelden zu denken, — und sehr irrig. Die Art und Weise Beethovens, sich in Allem und Jedem auszudrücken und zu erklären, war sein ganzes Leben hindurch die einfachste, kürzeste und bündigste, so in der Rede, so in der Schrift, wie letztere es überall dokumentirt. In schönen, gezierten Phrasen reden zu hören, oder so Geschriebenes zu lesen, war ihm schon als der Natur zuwider unangenehm, viel weniger ihm selber geläufig; überall einfach, schlicht, ohne Spur eines Gepränges, so war Beethoven ebenfalls in der Konversation. Daß er über seine Kunst so dachte, wie Bettina schreibt, daß er in ihr eine höhere Offenbarung erkannte und sie über alle Weisheit und Philosophie stellte, das war ein Thema, über das er wohl öfter sprach, aber es stets mit Wenigem beseitigte. Mit welcher Rücksicht er dabei noch auf andre Künste und Wissenschaften blickte, die er alle im nahen Zusammenhange mit *seiner* Kunst hielt, war noch besonders bemerkenswerth. — Wie würde nun Beethoven staunen über all' das schöne Gerede, das ihm die angenehm schwatzende Bettina in den Mund legt, welches in einem *poetischen* Werke über den Meister recht wohl am Platze wäre, so aber in der That seinem ganzen *natürlichen* Wesen entgegen ist! Er würde unbezweifelt sagen: meine liebe, wort- und gedankenreiche Bettina, *Sie* hatten einen „Raptus", als Sie jenes an Goethe schrieben."

Dasselbe Urtheil müssen wir über die nachfolgenden drei Briefe fällen, die Beethoven an Bettina geschrieben hat — oder geschrieben

haben soll*). Sie sind aus dem Supplement der englischen Uebersetzung von Beethovens Biographie genommen.

I.

Wien 11. August 1810.

Theuerste Bettina!

Kein schönerer Frühling als der heurige, das sage ich und fühle es auch, weil ich Ihre Bekanntschaft gemacht habe. Sie haben wohl selbst gesehen, daß ich in der Gesellschaft bin, wie ein Frosch auf dem Sand, der wälzt sich und wälzt sich und kann nicht fort, bis eine wohlwollende Galatea ihn wieder in's gewaltige Meer hineinschafft. Ja ich war recht auf dem Trocknen, liebste Bettine, ich ward von Ihnen überrascht in einem Augenblick, wo der Mißmuth ganz meiner Meister war; aber wahrlich er verschwand mit Ihrem Anblick, ich hab's gleich weggehabt, daß Sie aus einer andern Welt sind, als aus dieser absurden, der man mit dem besten Willen die Ohren nicht aufthun kann. Ich bin ein elender Mensch und beklage mich über die andern!! — Das verzeihen Sie mir wohl mit Ihrem guten Herzen, das aus Ihren Augen sieht, und Ihrem Verstand, der in Ihren Ohren liegt; — zum wenigsten verstehen Ihre Ohren zu schmeicheln, wenn sie zuhören. Meine Ohren sind leider, leider eine Scheidewand, durch die ich keine freundliche Kommunikation mit Menschen leicht haben kann. Sonst! — Vielleicht! — hätt' ich mehr Zutrauen gefaßt zu Ihnen. So konnte ich nur den großen, gescheiten Blick Ihrer Augen verstehen, und der hat mir zugesetzt, daß ich's nimmermehr vergessen werde. —

*) Unberechtigt wird Niemand den Zweifel an der Aechtheit finden, der sich aus Riemers Untersuchungen über Bettinens Roman, „Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde“, nämlich mit ihr, von der . . . . Phantastik oder Selbstbedichtung überzeugt hat, die jene geistreiche Frau sich gestattete. Warum sollte nicht Beethoven aus ihren Augen Themate schöpfen, wie Göthe aus ihren Briefen Sonette, — aus denen sie die Briefe fabrizirt hatte. In dieser beglückenden Personen-Verwechselung mag sie Augen bei Beethovenschen Thematen gemacht haben, bis sie sich endlich überredete, die Themate seien aus ihren Augen gemacht.

Liebe Bettine, liebstes Mädchen! — Die Kunst! — Wer versteht die, mit wem kann man sich bereden über diese große Göttin! — Wie lieb sind mir die wenigen Tage, wo wir zusammen schwätzten, oder vielmehr korrespondirten; ich habe die kleinen Zettel alle aufbewahrt, auf denen Ihre geistreichen, lieben, liebsten Antworten stehen. So hab' ich meinen schlechten Ohren doch zu verdanken, daß der beste Theil dieser flüchtigen Gespräche aufgeschrieben ist. Seit Sie weg sind, hab' ich verdrießliche Stunden gehabt, Schattenstunden, in denen man nichts thun kann; ich bin wohl an drei Stunden in der Schönbrunner Allee herum gelaufen, als Sie weg waren, und auf der Bastei: aber kein Engel ist mir da begegnet, der mich gebannt hätte, wie Du Engel. Verzeihen Sie, liebste Bettine, diese Abweichung von der Tonart; solche Intervalle muß ich haben, um meinem Herzen Luft zu machen. Und an Goethe haben Sie von mir geschrieben, nicht wahr? — daß ich meinen Kopf möchte in einen Sack stecken, wo ich nichts höre und nichts sehe von allem, was in der Welt vorgeht, weil Du, liebster Engel, mir doch nicht darin begegnen wirst. Aber einen Brief werde ich doch von Ihnen erhalten? — Die Hoffnung nährt mich, sie nährt ja die halbe Welt, und ich hab' sie mein Lebtag zur Nachbarin gehabt, was wäre sonst mit mir geworden? — Ich schicke hier mit eigner Hand geschrieben: „Kennst du das Land", als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich schicke auch das andere, was ich komponirt habe, seit ich Abschied von Dir genommen habe, liebes, liebstes Herz! —

Herz, mein Herz, was soll das geben,
Was bedränget dich so sehr?
Welch' ein fremdes, neues Leben!
Ich erkenne dich nicht mehr.

Ja, liebste Bettine, antworten Sie mir hierauf, schreiben Sie mir, was es geben soll mit mir, seit mein Herz ein solcher Rebelle geworden ist. Schreiben Sie Ihrem treusten Freund

Beethoven.

II.

Wien am 11. Febr. 1811.

Geliebte, liebste Bettine!

Ich habe schon zwei Briefe von Ihnen und sehe aus Ihrem Briefe an Ihren Bruder, daß Sie sich meiner und zwar viel zu vortheilhaft erinnern. — Ihren ersten Brief hab' ich den ganzen Sommer mit mir herumgetragen, und er hat mich oft selig gemacht. Wenn ich Ihnen auch nicht so oft schreibe, und Sie gar nichts von mir sehen, so schreibe ich Ihnen 1000 mal tausend Briefe in Gedanken. — Wie Sie sich in Berlin in Ansehung des Weltgeschmeißes finden, könnte ich mir nicht denken; wenn ich's nicht von Ihnen gesehen hätte; vieles Schwätzen über Kunst ohne Thaten!!!!! Die beste Zeichnung hierüber findet sich in Schiller's Gedicht: „Die Flüsse", wo die Spree spricht.

Sie heirathen, liebe Bettine, oder es ist schon geschehen, und ich habe Sie nicht einmal zuvor noch sehen können! so ströme denn alles Glück Ihnen und Ihrem Gatten zu, womit die Ehe die Ehelichen segnet. — Was soll ich Ihnen von mir sagen! — „Bedaure mein Geschick" rufe ich mit der Johanna aus; rette ich nur noch einige Lebensjahre, so will ich auch dafür, wie für alles übrige Wohl und Wehe, dem alles in sich Fassenden, dem Höchsten danken. — An Goethe, wenn Sie ihm von mir schreiben, suchen Sie alle die Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken. Ich bin eben im Begriff ihm selbst zu schreiben wegen Egmont, wozu ich die Musik gesetzt, und zwar blos aus Liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen; wer kann aber einem großen Dichter genug danken, dem kostbaren Kleinod einer Nation? — Nun nichts mehr, liebe, gute Bettine, ich kam diesen Morgen um 4 Uhr erst von einem Bacchanal, wo ich so gar viel lachen mußte, um heute beinahe eben so viel zu weinen; rauschende Freude treibt mich oft gewaltthätig in mich selbst zurück. — Wegen Klemens vielen Dank für sein Entgegenkommen. — Was die Kantate betrifft,

so ist der Gegenstand für hier nicht wichtig genug, ein anderes ist sie in Berlin; was die Zueignung, so hat die Schwester diese so sehr eingenommen, daß dem Bruder nicht viel übrig bleiben wird, ist ihm damit auch gedient?

Nun lebe wohl, liebe, liebe Bettine, ich küsse Dich auf Deine Stirne, und drücke damit, wie mit einem Siegel, alle meine Gedanken für Dich auf. — Schreiben Sie bald, bald*) oft Ihrem Freunde Beethoven.

Beethoven wohnt auf der Mölker
Bastei im Pasqualati'schen Hause.

III.

Liebe gute Bettina!

Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimräthe ꝛc. und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menschen können sie nicht machen, Geister, die über das Weltgeschmeiß hervorragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen, und damit muß man sie in Respekt halten; wenn so zwei zusammenkommen, wie ich und der Goethe, da müssen auch große Herren merken, was bei unser Einem als groß gelten kann. Wir begegneten gestern auf dem Heimwege der ganzen kaiserlichen Familie. Wir sahen sie von weitem kommen, und der Goethe machte sich von meiner Seite los, um sich an die Seite zu stellen; ich mochte sagen was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen; ich drückte meinen Hut auf den Kopf, knöpfte meinen Oberrock zu, und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen. — Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Erzherzog Rudolph hat den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüßt zuerst. — Die Herrschaften kennen mich. — Ich sah zu meinem wahren Spaß die Prozession an Goethe vorbei defiliren. Er stand mit abgezogenem Hute tief gebückt an der Seite. Dann hab'

*) Höchst frauenzimmerlich und höchst unbeethovenisch diese ewigen Wiederholungen: „liebe, liebste . . . . liebe, liebe . . . . liebe, gute . . . . bald bald!" und diese zwei Jahr lange Liebeserklärung ohne Liebe!

ich ihm auch den Kopf gewaschen, ich gab keinen Pardon und hab ihm alle seine Sünden vorgeworfen, am meisten die gegen Sie, liebste Bettina! wir hatten gerade von Ihnen gesprochen. Gott! hätte ich eine solche Zeit mit Ihnen haben können, wie der; das glauben Sie mir, ich hätte noch viel, viel mehr Großes hervorgebracht. Ein Musiker ist auch ein Dichter, er kann sich auch durch ein paar Augen plötzlich in eine schönere Welt versetzt fühlen, wo größere Geister sich mit ihm einen Spaß machen. Was kam mir nicht alles in den Sinn, wie ich Dich kennen lernte, auf der kleinen Sternwarte, während des herrlichen Mairegens, der war auch ganz fruchtbar für mich, die schönsten Thema's schlüpften damals aus Ihren Blicken in mein Herz, die einst die Welt noch entzücken sollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigirt. Schenkt mir Gott noch ein paar Jahre, dann muß ich Dich wieder sehn, liebe, liebe Bettina, so verlangt's die Stimme, die immer Recht behält in mir. Geister können einander auch lieben, ich werde immer um den Ihrigen werben. Ihr Beifall ist mir am liebsten in der ganzen Welt. Dem Goethe habe ich meine Meinung gesagt, wie der Beifall auf unser Einen wirkt, und daß man von seines Gleichen mit dem Verstand gehört sein will; Rührung paßt nur für Frauenzimmer (verzeih' mir's), dem Mann muß Musik Feuer aus dem Geist schlagen. Ach liebstes Kind, wie lange ist's schon her, daß wir einerlei Meinung sind über alles!!! — Nichts ist gut, als eine schöne, gute Seele haben, die man in allem erkennt, vor der man sich nicht zu verstecken braucht. Man muß was sein, wenn man was scheinen will; die Welt muß einen erkennen, sie ist nicht immer ungerecht. Daran ist mir zwar nichts gelegen, weil ich ein höheres Ziel habe. — In Wien hoffe ich einen Brief von Ihnen, schreiben Sie bald, bald und recht viel, in acht Tagen bin ich dort, der Hof geht morgen, heute spielen sie noch einmal. Er hat der Kaiserin die Rolle einstudirt, sein Herzog und er wollten, ich solle was von meiner Musik aufführen, ich hab's beiden abgeschlagen, sie sind beide verliebt in chinesisch Porzellan, da ist Nachsicht von Nöthen, weil

der Verstand die Oberhand verloren hat, aber ich spiele zu ihren Verkehrtheiten nicht auf, absurdes Zeug mach' ich nicht auf gemeine Kosten mit Fürstlichkeiten, die nie aus der Art Schulden kommen. Adieu, Adieu Beste, Dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich da, Musikanten erlauben sich alles.

Gott wie lieb' ich Sie!

Teplitz, August 1812.

Dein treuster Freund und tauber Bruder

Beethoven."

Diese Briefe, — man hat vielleicht nicht das Recht, sie geradezu für erdichtet zu erklären, wenigstens liegt kein juridischer Beweis der Unächtheit, so wenig wie der Aechtheit vor, — wenn sie nicht erdichtet sind, so sind sie übersetzt ..... aus der Beethoven-Sprache in die Bettinen-Sprache. Niemals, — man vergleiche alle Briefe und Aufsätze, die von Beethoven vorliegen, mit jenen Bettinensischen Episteln, — niemals hat Beethoven so geschrieben. Er ist überall kurzgefaßt; nur in seinen Herzensergießungen läßt er sich weit gehn; das Herz fließt ihm gut musikalisch über und kein Wort kann ihm genügen, er wiederholt sich sogar, aber immer in kindlicher Herzenseinfalt. Hat er an Bettina geschrieben, so hat sie seine Briefe überdichtet, — und nicht einmal geschickt; es ist dann Beethoven im verwirrenden Spiegelrahmen Bettina.

Wir müssen uns hierin ungläubiger bezeigen als Schindler selbst, der die Erzählung von Beethoven's und Goethe's Begegnen mit dem kaiserlichen Hofe in Teplitz anerkennend hervorhebt. Gerade sie scheint uns den Stempel der Unächtheit an sich zu tragen. So zeigt sich nicht Unabhängigkeitssinn, der allerdings Beethoven eigen war, sondern Renommisterei, — und die hat Beethoven niemals blicken lassen. Auch geht man nicht mit untergeschlagenen Armen (schon weil es unbequem und im August zu heiß ist), sondern Bettine hat das Bild eines freien Mannes zeichnen wollen und es ist ein Handwerksbursch geworden. Allerdings ist es selbst begabtern

Frauen, einer George Sand zum Beispiel, unmöglich, einen rechten Mann darzustellen.

Wie es sich auch mit jenen Briefen verhalte, so hat sich doch Frau von Arnim gegen Beethoven stets theilnehmend und selbst hülfreich zu nehmen gewußt. Sie war es, die seine Bekanntschaft mit Goethe im Sommer 1812 in Teplitz vermittelte (oder vermittelt haben soll) und ihn mit dem Hause Brentano in Frankfurt in Beziehung brachte, an welchem er mehr als einmal einen Freund in der Noth fand. Schindler bezeugt das, indem er einen Brief Beethoven's aus dem Februar 1823 mittheilt: „Sehen Sie doch einen Menschenfreund aufzutreiben, der mir auf eine Bankaktie leiht, damit ich erstens den Edelmuth meiner Freunde Brentano nicht zu sehr prüfen müsse, und selbst durch den Aufenthalt dieses Geldes nicht in Noth gerathe, welches ich den schönen Anstalten und Vorkehrungen meines theueren Herrn Bruders zu verdanken habe." Es waren ihm nämlich Gelder ausgeblieben.

Von höherer Bedeutung war das Verhältniß Beethoven's zur Gräfin Marie Erdödy. Dies Verhältniß, von ihrer Seite ganz selbstlose Verehrung, von seiner Seite Freundschaft, sollte sein Denkmal in den

Deux Trios pour Piano, Violon et Violoncelle, Oe. 70

finden, die 1809 erschienen und der Freundin gewidmet sind.
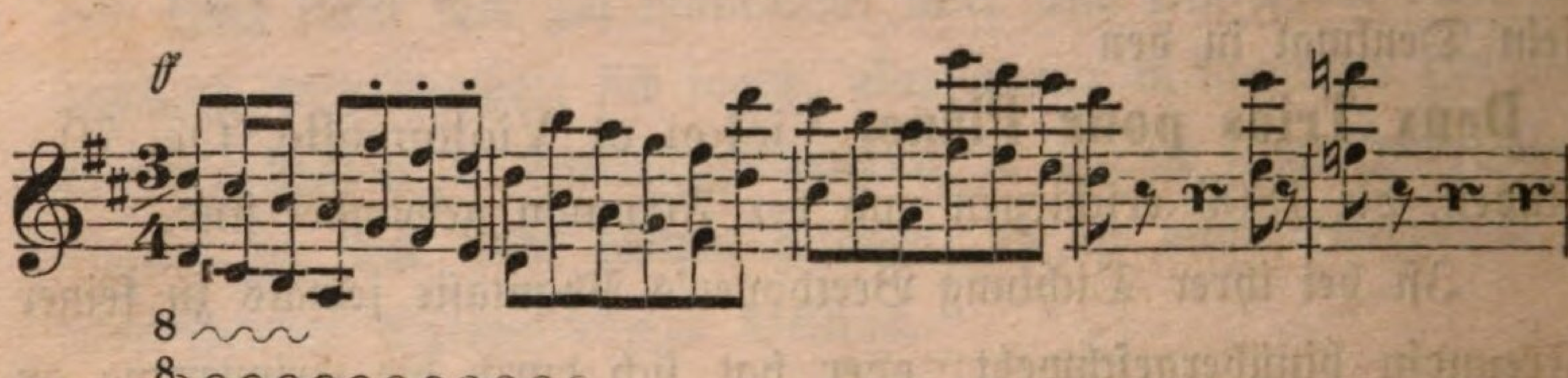
Ist bei ihrer Dichtung Beethoven's Phantasie jemals zu seiner Freundin hinübergeschwebt, oder hat sich durch die Erinnerung an sie angeregt gefühlt: so muß diese Marie Erdödy ein bedeutendes Wesen gewesen sein. Die Komposition verräth nichts, was sichern Anhalt gäbe. Allein es wär' ein kläglich beschränktes Mißverstehn des Dichterwesens, wollte man annehmen, es sei an persönliches Erlebniß gebunden, der Dichter schreibe nothwendig jederzeit aus seinem dermaligen Zustande heraus, weil das allerdings auch geschieht, wie die Cis moll-Sonate zeigt.

Die Trio's sind von verschiedener Natur. Das erste, D dur, ein machtvolles Idealstück, Seelenbild, fast ganz enthüllte Situation,
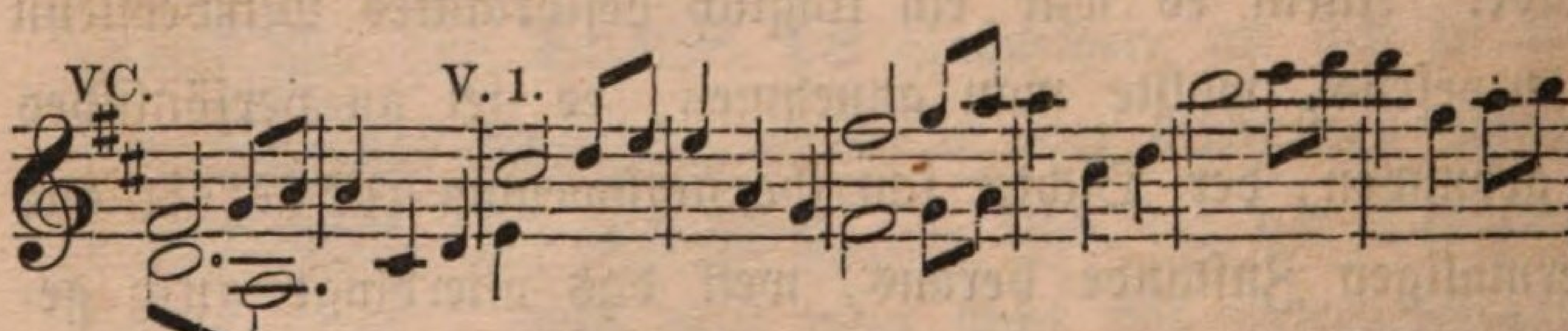
während das andre, Esdur, nichts als unterhaltende und anregende Musik zu bieten scheint. Immer und immer wieder, bis in die letzte Zeit, kehrt Beethoven von idealen Schöpfungen mit Liebe und Nachdruck zu diesem reinen „Musikmachen" zurück; das ist die Muttererde, die den Wurzeln Halt und erste Nahrung giebt, damit die Pflanze nicht nach Art schwächlicher Orchideen in der Luft schwebe, die verhütet, daß der ohnehin leicht phantastisch angeregte Geist des Musikers sich nicht gar verflüchtige und statt fester Lebensgestalten haltlose Traumgebilde zeuge, herübergelogen aus dem Reiche des freien Geistes in das Leben der Tonwelt.

Jenes erste Trio nun, aus Ddur, ist sicher frei von jeder persönlichen Beziehung; und so gewiß es bestimmtern Anschauungen Leben giebt, ebenso gewiß wurzelt die Idee desselben sicher und fest im Leben der Tonwelt. Der Geist träumt nicht neben den Tönen, er hat sich seinen Leib gebaut aus diesen Tönen. Das ist diese Geist-Leiblichkeit*), die auf der einen Seite das Phantasma des irren Geistes, auf der andern die Prosa des Materialismus und Formgespieles hinter sich zurückläßt.

Der erste Satz tritt sogleich rasch entschlossen



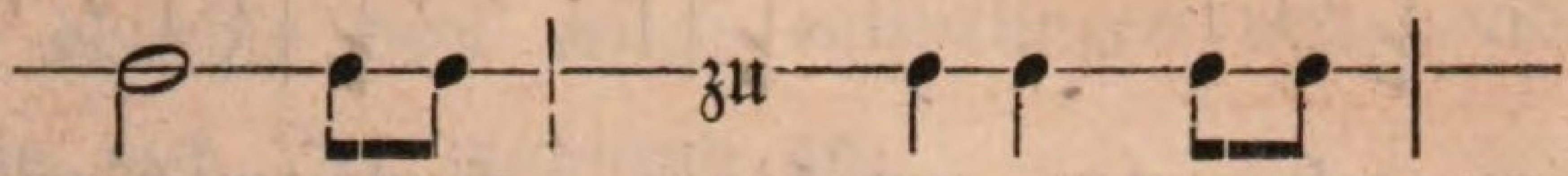
vor, stockt, sogar auf Moll, und zieht einen zweiten Satz (der Hauptpartie) erwägenden Sinnes



u. s. w.

*) „Musik des neunzehnten Jahrhunderts."
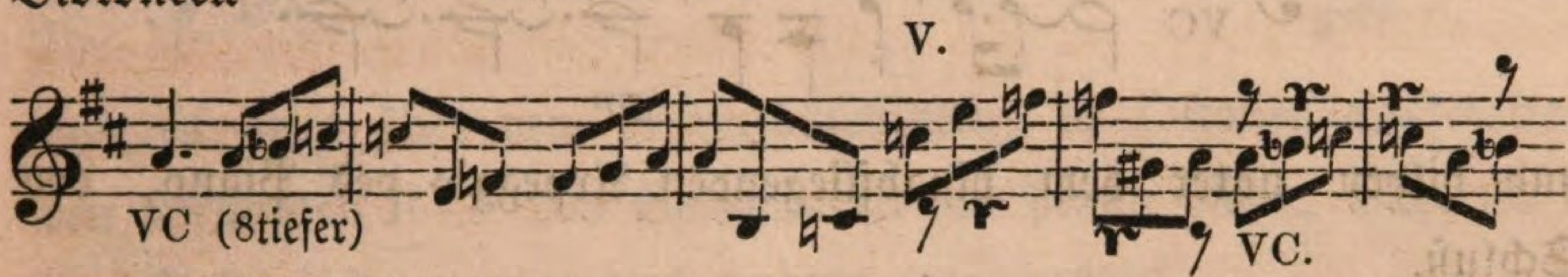
nach sich. Aber eben hier stählt sich die zu Anfang gezeigte Energie. Das Motiv des Bedenkens hat sich schon aus
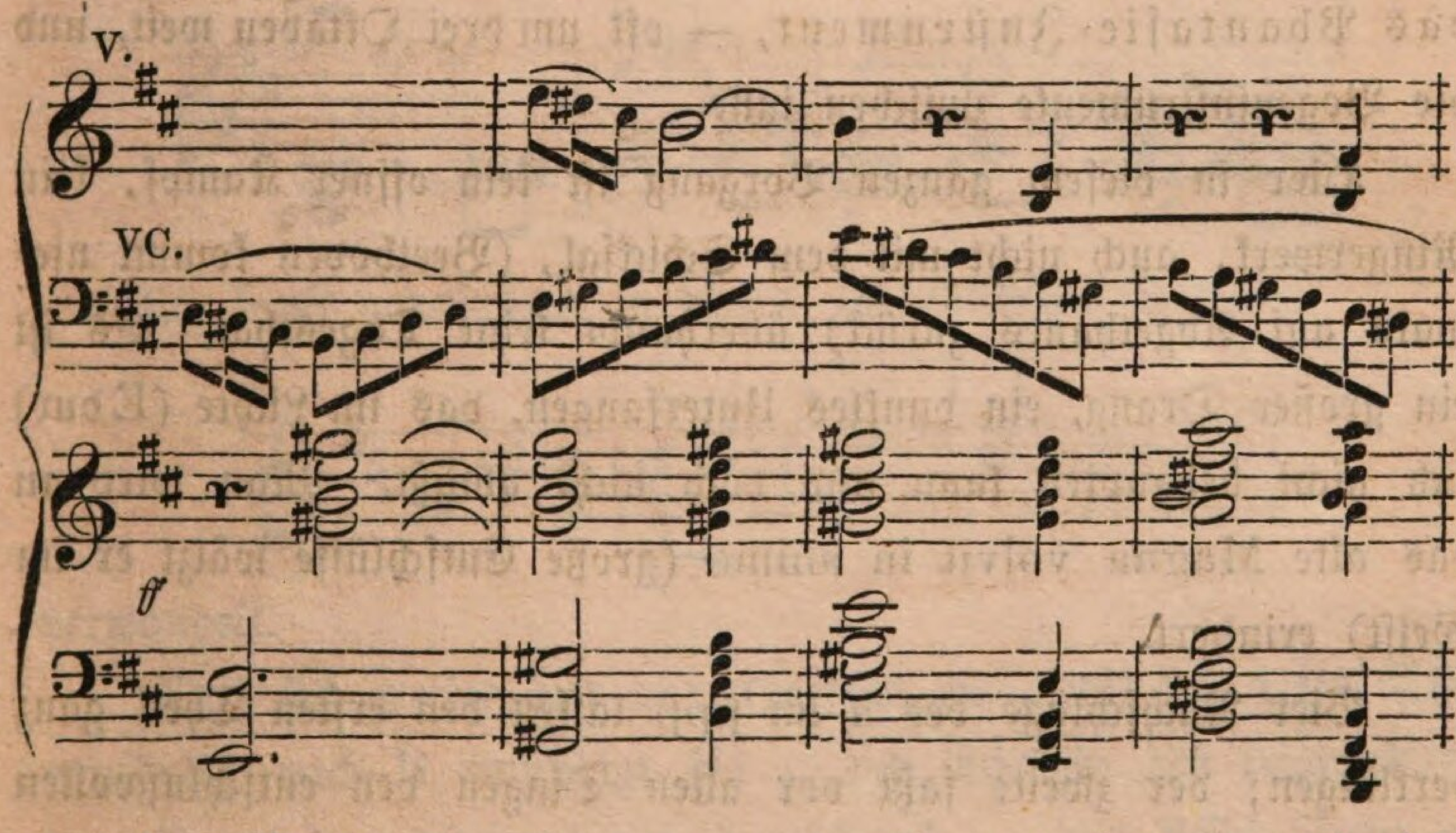


zu höherer Erregung gesteigert, es belebt sich zu



arbeitet unter heftigen Einschlägen des Piano auf die zweiten Viertel und unter tiefem Sechszehntel-Arpeggio (FAcf) in Violin und Violoncell



bis endlich der erste Gedanke zu Prachtklängen des Flügels
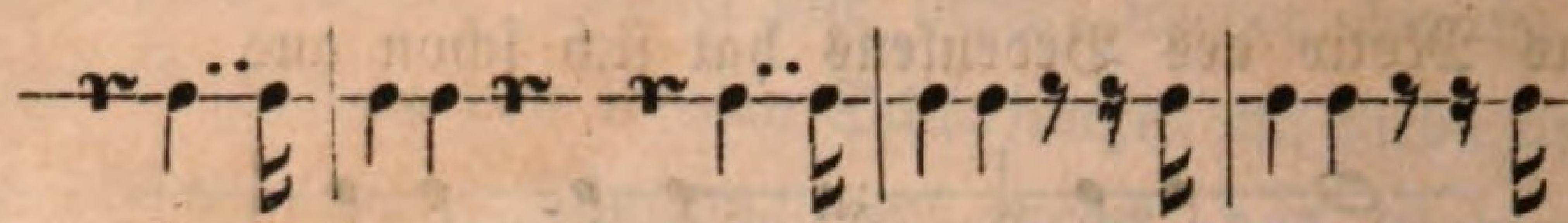


sich triumphirend emporhebt und unter Verdoppelung der Streichinstrumente behauptet.
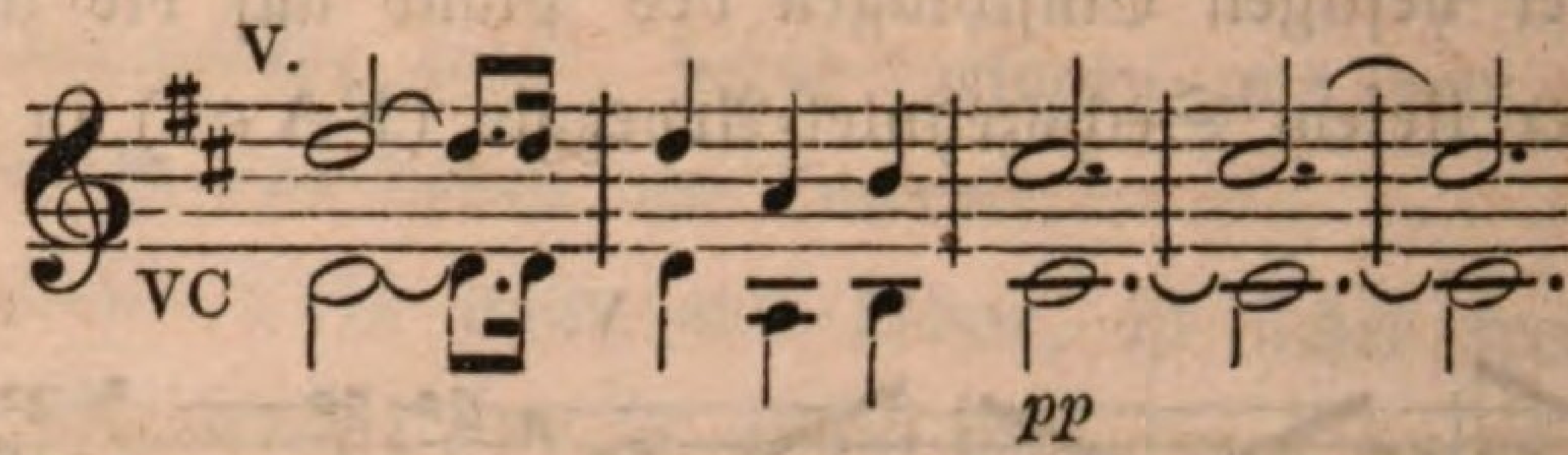
Hier bildet sich in A dur zu der fortwogenden Figur des vorigen Satzes



auf dem Flügel der Seitensatz in dieser Rhythmik



mit dem Sinn gespannter, unruhiger, gehemmter Erwartung. Zu dem bebenden Verklingen des Piano (unten die Quinte D—A, oben in der dreigestrichenen Oktave Trillerfigur) kommen die Saiteninstrumente auf den bedenkenvollen zweiten Hauptsatz

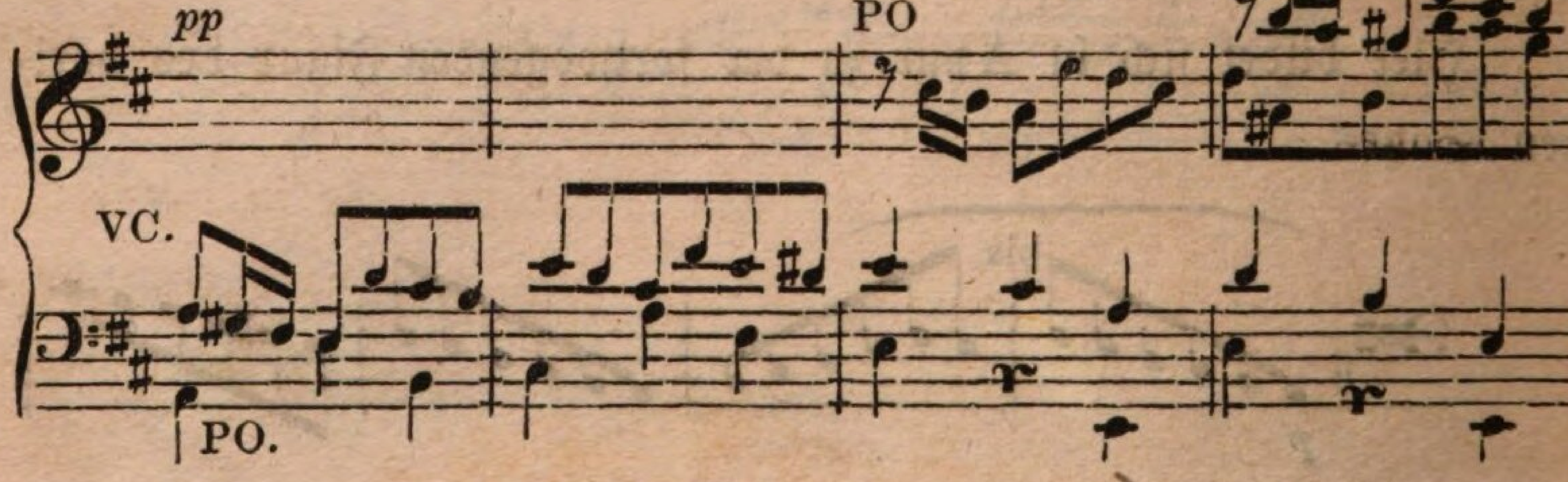


und bilden unter dem hinabfliegenden Arpeggio des Piano, den Schluß.
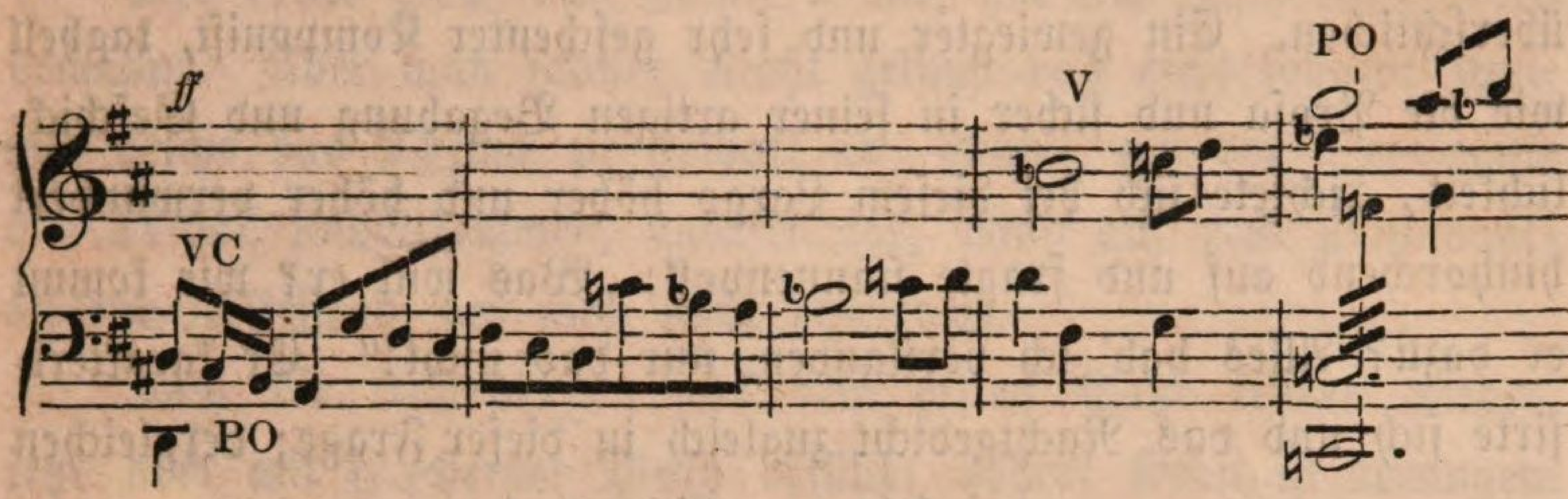
Durchweg liegen die Instrumente weitgespannt, das Piano — das Phantasie-Instrument, — oft um drei Oktaven weit, und die Bogeninstrumente zwischen inne.

Hier in diesem ganzen Vorgang ist kein offner Kampf, kein Ringerwerk, auch nicht mit dem Schicksal, (Beethoven kommt niemals auf Abgethanes zurück) überhaupt keine Tagesthat. Es ist ein großer Drang, ein dunkles Unterfangen, das im Lichte (E dur) sich nicht behaupten kann und doch nicht abläßt. Man wird an das alte Magna volvit in animo (große Entschlüsse wälzt er im Geist) erinnert.
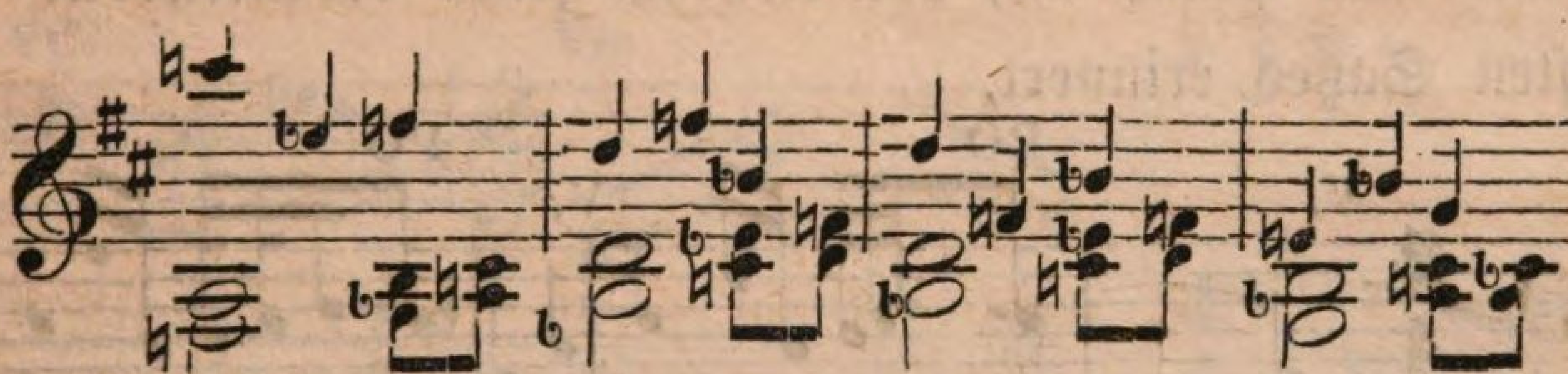
Vier Nachschläge des a im ppp lassen den ersten Theil ganz verklingen; der zweite faßt vor allen Dingen den entschlußvollen Hauptsatz fester an
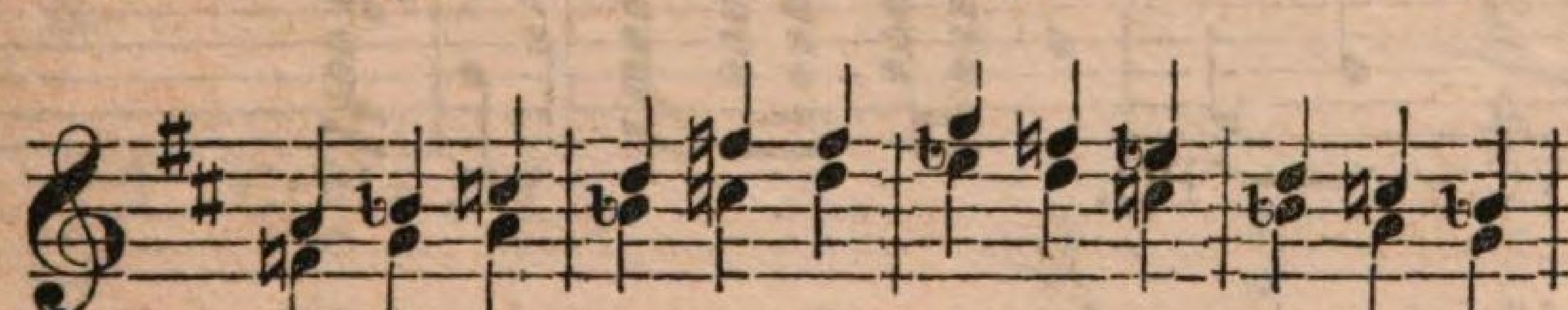


und wendet sich in der Wiederholung damit nach D. Hier drängt sich wieder das erste Motiv des erwägungsvollen zweiten Hauptsatzes, der ohnehin dem ersten entsprungen und verwandt ist, in sanftem Hin und Her mahnend an,



und es steigt über dem in Sechszehnteln, in Oktaven ausschallenden Grundton F-F das Bedenkmotiv im Piano hinab, während in den Saiteninstrumenten das andere entgegentritt



und sich sanft andringend in diesen neugebildeten Satz



verwandelt.
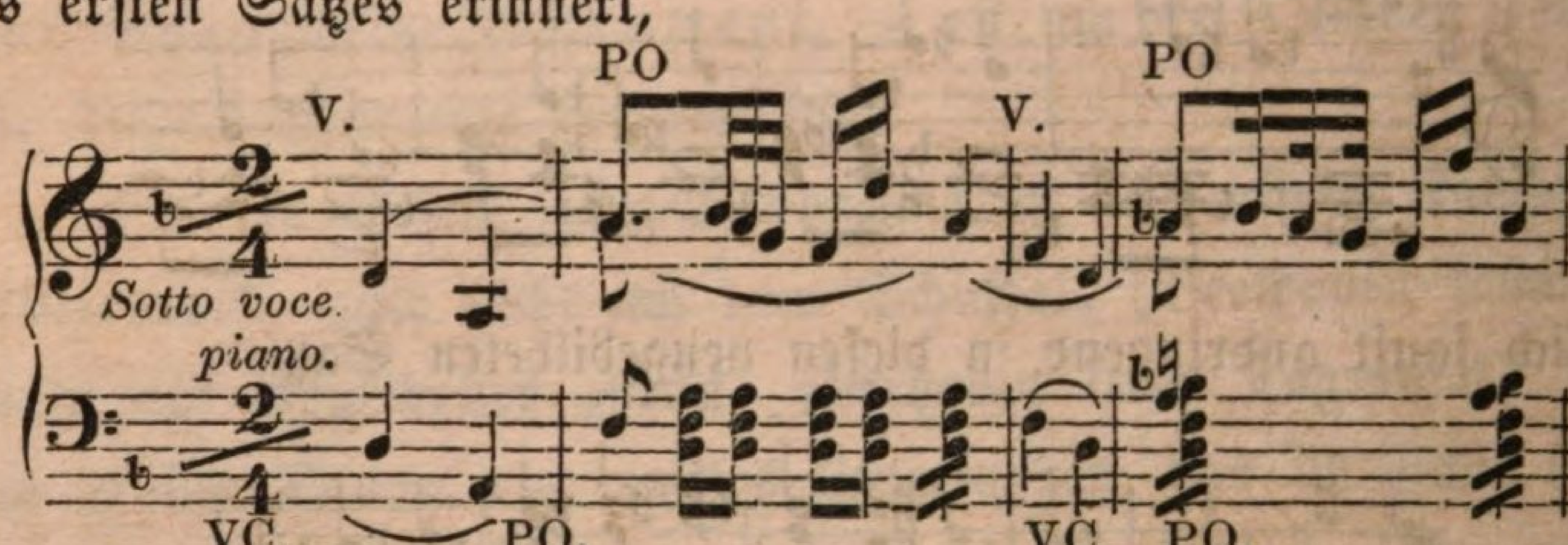
Was sich weiter hier durchkämpfen will, wie der dritte Theil urplötzlich nach B umschlägt bis zu der Rückkehr des triumphirenden Satzes, der diesmal auf A erscheint, — das Alles bleibe unerwähnt. Gern geben wir zu, daß jede Deutung des bisher Gegebenen angezweifelt werden kann. Man kann — dies ist ja meistens möglich — sich dabei zufriedenstellen, daß hier die drei Instrumente ihr Tonspiel mit einander getrieben, nur in eigenthümlicher, bisweilen wunderlicher Weise. Dies sei, wird man dann zufügen müssen, in aller Formgediegenheit und sehr stetiger Entwickelung geschehn. Es sei darum.

Aber nun kommt der zweite Satz, Largo assai ed espressivo. Er hat dem ganzen Werk unter den Musikern von Alters her den Namen „das Fledermaustrio" erworben, denn im Largo wurden sie von der Ahnung seines unheimlichen Inhalts unversehens und unvermeidlich überschlichen. Ein gewiegter und sehr gescheuter Komponist, taghell wie die Prosa und sicher in seiner artigen Begabung und Geschicklichkeit, richtete sich bei diesem Largo höher und höher verwundert hinhorchend auf und fragte staunenvoll: „Was will er? wie kommt er dazu? Alles hab' ich verstanden, nur das nicht!" Er karakterisirte sich und das Nachtgedicht zugleich in dieser Frage; dergleichen

— es fehlt der Glaube! —

fand in ihm keine Stätte.

Denn hier, gleich vom ersten Einsatz der beiden Bogeninstrumente mit dem Piano an, der leis' an jenes bedenkenvolle Motiv des ersten Satzes erinnert,
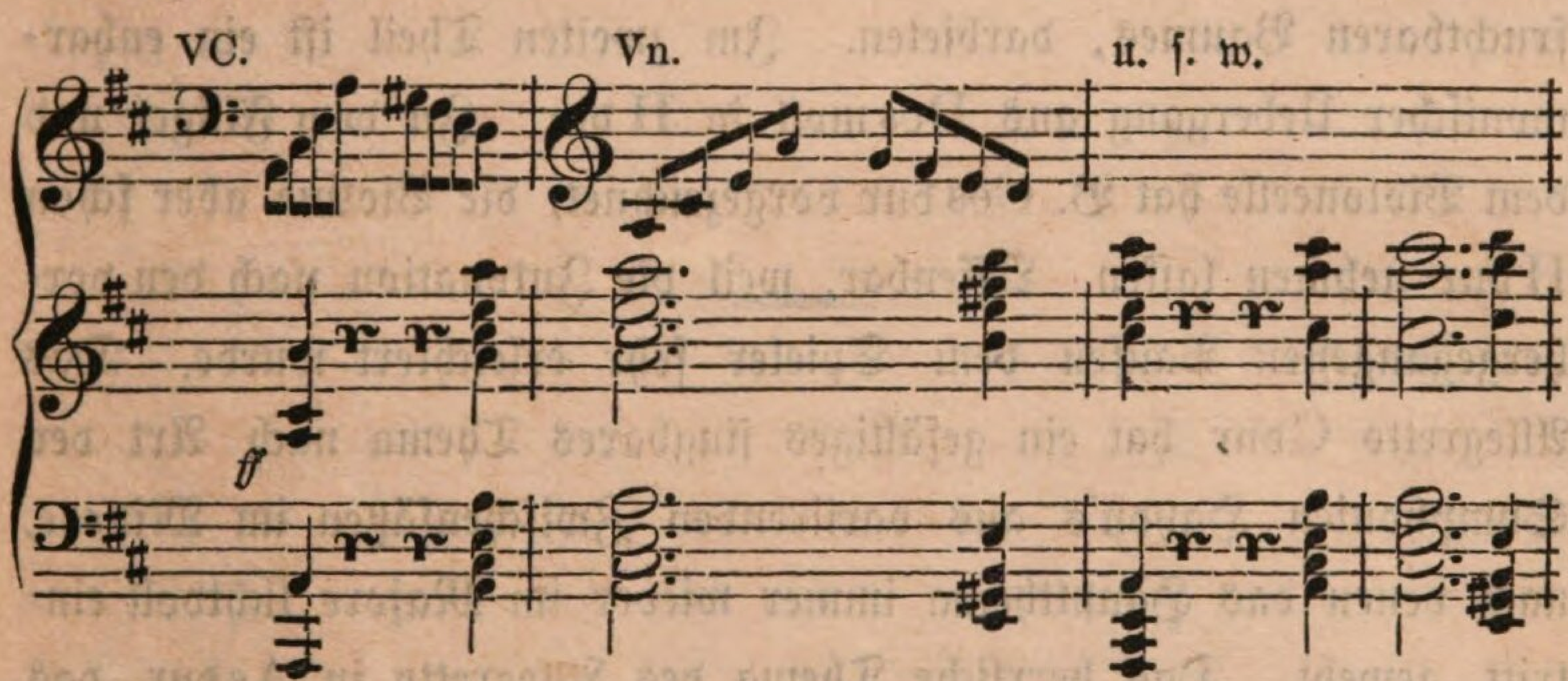


thut sich für den, der schauen kann, das nächtige Reich auf, (il regno del pianto eterno,) mit thränennaher bleicher Angst von schreck-eindröhnenden unvorhergesehenen Donnern durchschüttert, ganz überfüllt von langhinabzitterndem leisen Stöhnen. Unter dem Beben des Piano setzten die Saiteninstrumente den Wechselsang der beiden Motive, die sich oben Takt 1 und 2 gezeigt, fort. Die Wiederholung des Anfangs, anders gewendet, kommt beinah' — aber doch nicht ganz im hellen C zur Ruhe, fast zu einer gewissen Kraft, die aber in langer Klage dahinstirbt. Es ist ein weiter Gang durch pfadlose Finsternisse. Dahin also zielte das Aufraffen, Entschlußfassen und Anstreben und zweifelvolle Zurücktreten des ersten Satzes!

Im Zusammenhang' erklärt Eins das Andere; Leben ist Zusammenhang und Folge haben, ohne Zusammenhang und Folge kann Leben nicht gefaßt werden.

Genug für die Verstehenden, für die Andern zuviel.

Der dritte Satz, das Finale D dur, hat sich frisch für's Leben ermannt. Aber nach solcher Nacht gelingt das nicht sobald; zweimal bricht das Thema zweifelhaft ab, einmal auf der Dominante von H moll unvollkommen, unbefriedigt, dann auf dem Dominantakkorde schließend, der auch nicht befriedigt.

Auch die Achtelwogen aus dem ersten Satze kehren wieder, jetzt aber mit frischerem Muth erfüllt; höhere Kraft ist errungen. Diesmal hat die Unterwelt ihre Beute nicht festgehalten, der Schlußsatz, wieder im Anklang an den E dur-Satz des ersten Allegro,



schaut weit hinaus in das Leben. —

Ueber das andere Trio wollen wir E. T. A. Hoffmann vernehmen, in dankbarer Erinnerung, daß er der Erste war, der über Beethoven, über die C moll-Symphonie, mit verstehendem Herzen gesprochen.

„Das fließende, in einem ruhigen Karakter gehaltene Thema des Einleitungssatzes wird von den drei Instrumenten in einer kanonischen Imitation vorgetragen. Unerachtet des Sechsachtel-Taktes, der sonst dem Hüpfenden, Scherzhaften so eigen ist, behauptet das Allegro einen ernsten adligen Karakter. Unwillkürlich

ward ich an manche Mozartsche Komposition gleichen Schwunges, vorzüglich an das Allegro der herrlichen Symphonie in Es dur erinnert, die unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt ist; ich spreche von dem Thema, nicht von der Ausführung und Struktur des Satzes, in der wieder der Beethovensche Genius auf die originellste Weise hervortritt. In den Sechsachtel-Takt umgeschrieben, tritt am Ende, wiederum kanonisch imitirt, das Thema des Einleitungssatzes auf. So wie der Satz hier gestellt ist, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral, der das künstliche Gewebe plötzlich durchbricht, und wie eine fremde wunderbare Erscheinung das Gemüth aufregt. Es beweiset den überschwenglichen Reichthum des genialen Meisters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, daß einem einzigen Gedanken von ein paar Takten so viele Motive entsprießen, die sich ihm, wie herrliche Blüten und Früchte eines fruchtbaren Baumes, darbieten. Im zweiten Theil ist ein enharmonischer Uebergang aus Des moll in H dur. In dem Flügel und dem Violoncelle hat B. Ces dur vorgezeichnet, die Violine aber schon H dur nehmen lassen. Offenbar, weil die Intonation nach den vorhergegangenen Pausen dem Spieler sehr erleichtert wurde. Das Allegretto C dur hat ein gefälliges singbares Thema nach Art der Symphonien Haydn's aus variirenden Zwischensätzen im Minore, nach denen das Hauptthema immer wieder im Majore lichtvoll eintritt, gewebt. Das herrliche Thema des Allegretto in As dur, das eigentlich der durch Haydn unter dem Namen Menuetto eingeführte pikante Mittelsatz ist, erinnert an den hohen edlen Adlerschwung Mozartscher Sätze ähnlicher Art. Im Trio modulirt der Meister in keckem Vertrauen auf seine Macht und Herrschaft über das Reich der Töne, höchst unerwartet. Man sieht da, welchen Reichthum pikanter Effekte das enharmonische System darbietet; aber Rezensent dürfte die Meinung jedes ächten, geschmackvollen Musikers für sich haben, wenn er den Gebrauch dieser Mittel nur dem tief erfahrenen Meister vertraut, und jeden, der noch nicht in den innersten Zauberkreis der Kunst getreten, recht sehr davor warnt. Nur

der Künstler, der den excentrischen Flug seines Genie's durch das eifrigste Studium der Kunst zügelte, der so die höchste Besonnenheit erlangte, weiß es klar und sicher, wo er die frappantesten Mittel der Kunst mit voller Wirkung anwenden soll. Im Final ist wie im ersten Trio ein fortdauerndes, immer steigendes Treiben und Drängen; Gedanken, Bilder jagen in rastlosem Flug vorüber und leuchten und verschwinden wie zuckende Blitze — es ist ein freies Spiel der aufgeregten Phantasie. Und doch ist dieser Satz wieder aus wenigen kurzen Gedanken, aus innigst mit einander verwandten Figuren gewebt. Es giebt in diesen Trios, wenn von bloßer Fingerfertigkeit und halsbrechenden Passagen auf und ab mit beiden Händen, in allerlei seltsamen Sprüngen und possierlichen Capriccio's die Rede ist, im Flügel gar keine besondere Schwierigkeit und doch ist ihr Vortrag bedingt recht schwer."

Drittes Buch.

1818 — 1827.

Mit frischen Segeln.

So weit hatten eigne Kraft und glücklicher Erfolg Beethoven getragen, daß er Alles unternehmen konnte, daß sich Alles, was ein glanzvolles Musikfest begehrte, gern an ihn wandte und man gegenseitig des Erfolgs sicher war.

Doch nicht immer. Das sollte das erste der hier zur Betrachtung kommenden Werke klar machen. Es war die erste Messe, die Beethoven schrieb und die unter dem Titel

Messa a quattro Voci coll' accompagnamento dell' Orchestra
(Drei Hymnen u. s. w.)

als Op. 86 bei Breitkopf und Härtel in Partitur herauskam. Außer dem Orchester ist auch auf Orgelbegleitung gerechnet, neben den vier Chorstimmen kommen vier Solo-Stimmen zur Mitwirkung.

Wie kam Beethoven zur Komposition einer Messe? — Die äußerliche Antwort ist: er hat sie auf Veranlassung des Fürsten Paul Esterhazy oder in Rechnung auf ihn unternommen; in der That wurde sie im Jahr 1810 zu Eisenstadt, der Sommer-Residenz des Fürsten, vor demselben zum erstenmal unter Beethovens Leitung in Gegenwart Hummels, der Kapellmeister des Fürsten war, aufgeführt.

Ein solcher Anlaß genügt für die meisten Musiker; wie viele gehen sogar ohne weitern Antrieb, als die Lust, sich einmal an den

Chor- und Orchestersatz zu ersättigen, an kirchliche Komposition. Es ist nichts dagegen zu sagen. Allein bei einem Beethoven darf und muß man ernstlicher fragen; denn der Sinn, in dem ein Werk unternommen wird, entscheidet zuerst über den Erfolg.

Hier muß man sich nun vor Allem sagen, daß in jener Zeit weder die Inbrunst, zu der die lutherische Kirche sich einige Jahrzehnte zuvor in Bach und Händel erhoben, noch das Macht- und Prachtgefühl, das die katholische Kirche ältern italischen und andern Komponisten erweckt hatte, erwartet werden durfte. Nicht einmal jene kindliche Eingewohntheit eines Haydn und Mozart, die lebenslang im Verband mit ihrer Kirche und in Thätigkeit für sie geblieben waren, konnte Beethoven zu statten kommen. War er auch kein Atheist, wie Haydn ihn einst gescholten, so war er doch eben so wenig seinem Innern nach Katholik. Wandte sich sein Geist bisweilen den Vorstellungen des Göttlichen zu, so fand er nicht im Glauben der Kirche seine Befriedigung, sondern im Sinnen oder im Staunen über das Unendliche. Wir haben schon einmal (Th. I. S. 323) jener Inschrift gedacht, die ihm so bedeutsam erschienen war. In den Händen eines Handschriften-Sammlers hat sich ein Quartblatt gefunden, von Beethoven mit großen kühnen Zügen geschrieben, buchstäblich also beginnend:

„Gott ist immateriell; da er unsichtbar ist, so kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem, was wir von Seinen Werken gewahr werden, können wir schlüßen, daß er ewig, allmächtig, allwissend und allgegenwärtig ist. Was frei ist von aller Gelüst und Begier, das ist der Mächtige“ u. s. w.

zwei Seiten voll theosophischen Inhalts dieser Art.

Das letzte Zeugniß von seinem Standpunkte legte er spät, im April 1823 ab, also nach der Komposition seiner zweiten Messe. Damals erhielt er den deutschen Text, den der Musikdirektor Scholz aus Warmbrunn seiner ersten Messe untergelegt hatte; der Messentext und Gehalt ist da ganz beseitigt und die Musik ist zu „drei Hymnen“ verwendet. Bei der Parodie auf „qui tollis“ floßen
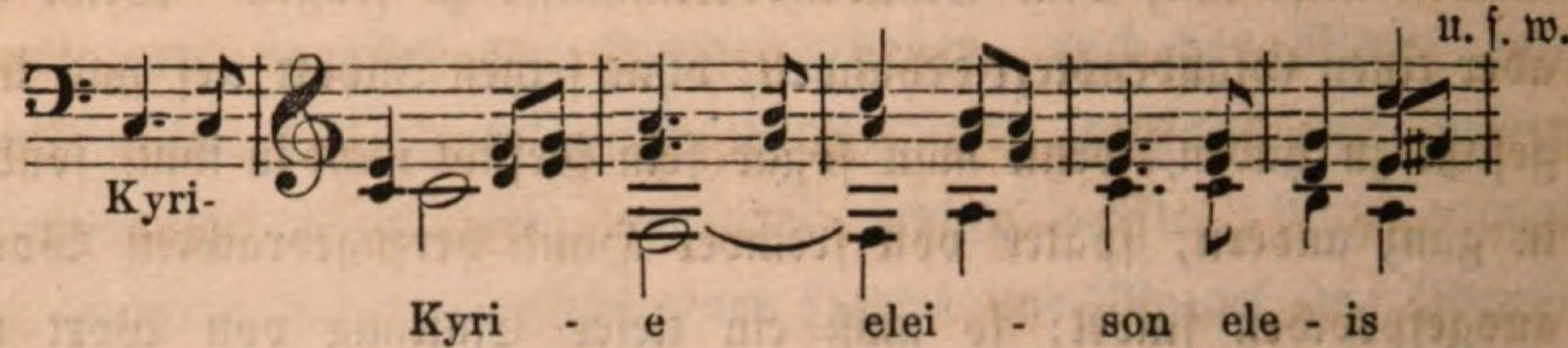
ihm die Augen über und er sagte tiefgerührt: „Ja, so habe ich gefühlt, als ich dieses schrieb!“ Er beabsichtigte sogar, auch die zweite Messe durch Scholz paraphrasiren zu lassen; nur der Tod desselben machte das unausführbar.

Nun haben zwar allerdings Kunst und Kunstkritik im Allgemeinen nicht nach dem Glaubensbekenntnisse zu fragen. Wenn man aber einen Glaubenstext behandelt, ohne seinen Inhalt tief und innig gefaßt zu haben, wenn man sogar sein Gefühl nicht in ihm, sondern in ganz andern, später von fremder Hand herzugebrachten Worten ausgesprochen findet: so muß ein tiefer Einklang von Wort und Ton wohl bezweifelt werden.
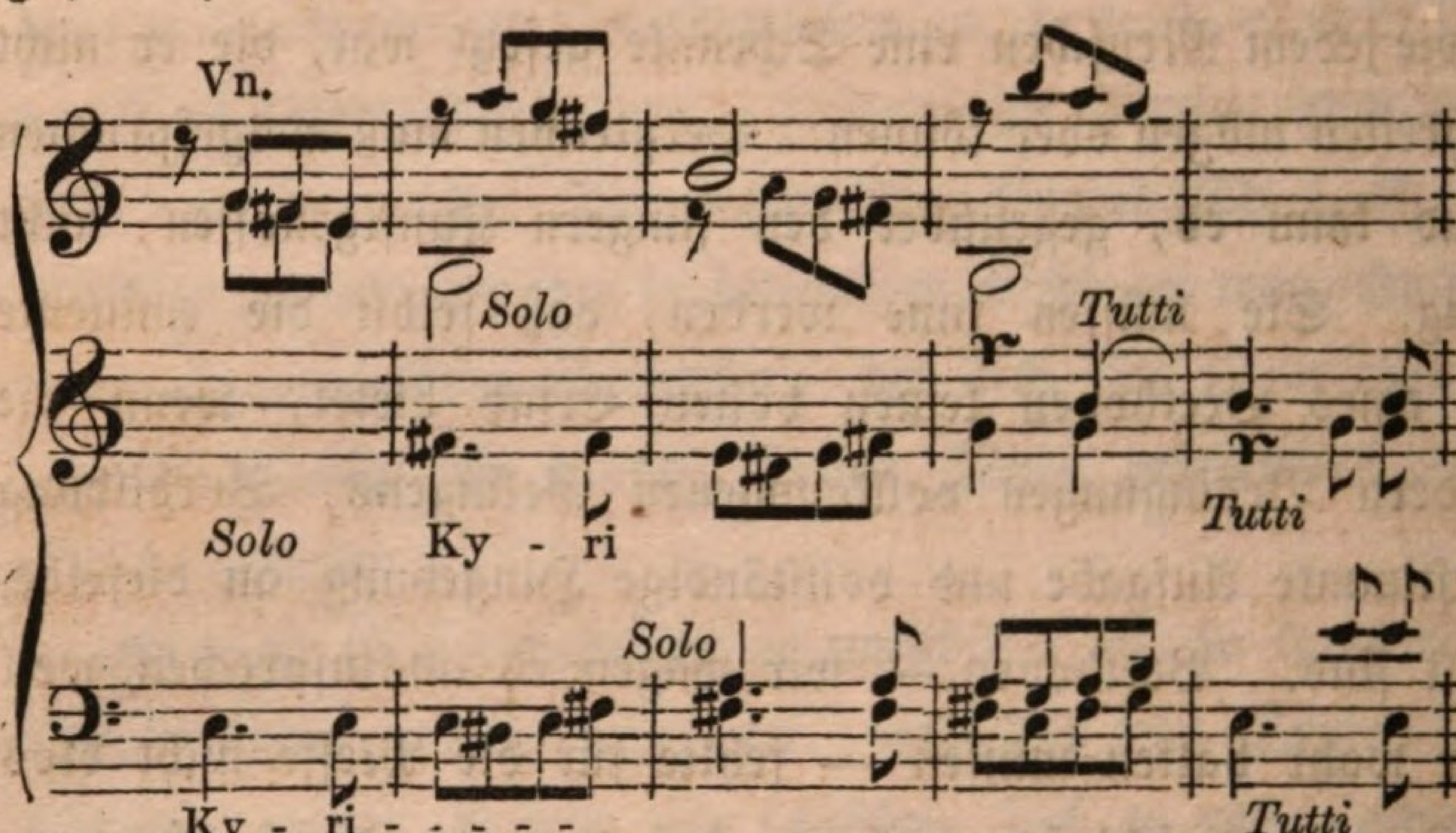
Und das erweist sich, wie uns scheint, an dieser Messe von Beethoven. Er steht zu hoch, als daß sein Andenken geschmälert würde, wenn man wirklich an einzelnen Werken gewahr wird, daß auch ihm wie jedem Menschen eine Schranke gesetzt war, die er nicht hat überschreiten mögen oder können. Dergleichen muß ausgesprochen werden und kann es, gegenüber den jüngern Kunstgenossen, nicht stark genug. Sie müssen inne werden, daß selbst die eminente Begabung eines Beethoven keinen vollen Ersatz bietet, wenn die beiden andern Bedingungen vollkommenen Gelingens, Vorbildung für die bestimmte Aufgabe und vollständige Hingebung an dieselbe, nicht erfüllt sind. Beethoven — wir wagen es auszusprechen, weil wir es für wahr halten müssen — fehlte für die Messe nicht blos der konfessionelle Anschluß an ihren Inhalt und Zweck, sondern auch das Einheimisch-Sein in der Chorkomposition, die, wie jede Kunstgattung, ihre eigenen Bedingungen hat und namentlich ohne kräftiges und treues Erfassen des Worts, das in den Stimmen dramatisch wird und sie zu selbstständiger Persönlichkeit erhebt, nicht vollkommen gelingen kann, aus diesem Grund auch vorzugsweis polyphone — das heißt eben dramatische Fassung und wohlerwogne bestimmte Gruppirung der Stimmen fodert.

Zum Glück ist es nicht unsers Berufs, hier eine Kritik zu liefern; für die Gegenwart ist sie unnöthig, weil das Werk ohnehin
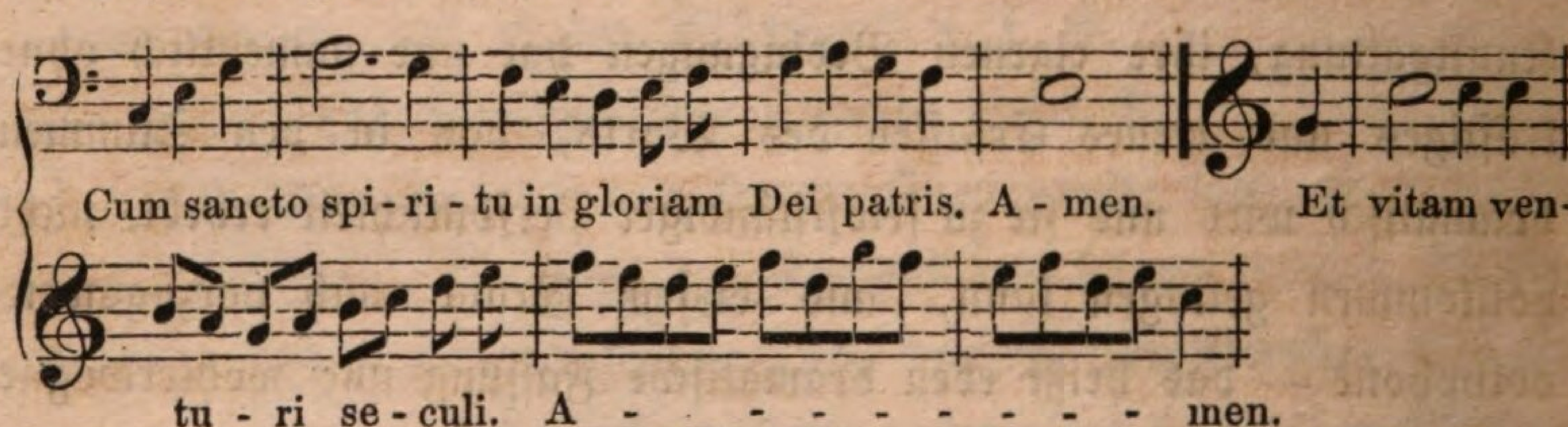
in ihr keine Stellung erworben hat, die dem Namen Beethoven entspräche, — für die Nachwelt noch mehr, die hat ganz andere Werke von Beethoven zu erfassen. Im Allgemeinen darf ausgesprochen werden: hier ist Beethoven nicht der, den wir lieben und verehren. In diesem homophonen, liedförmig angelegten Kyrie-Christe,



in der zweiten Melodifizirung derselben Worte, deren es nicht bedurft hätte, die unmöglich gewesen wäre, wenn die erste Fassung aus vollem Herzen gekommen wär' und das Herz ganz eingenommen gehabt hätte,

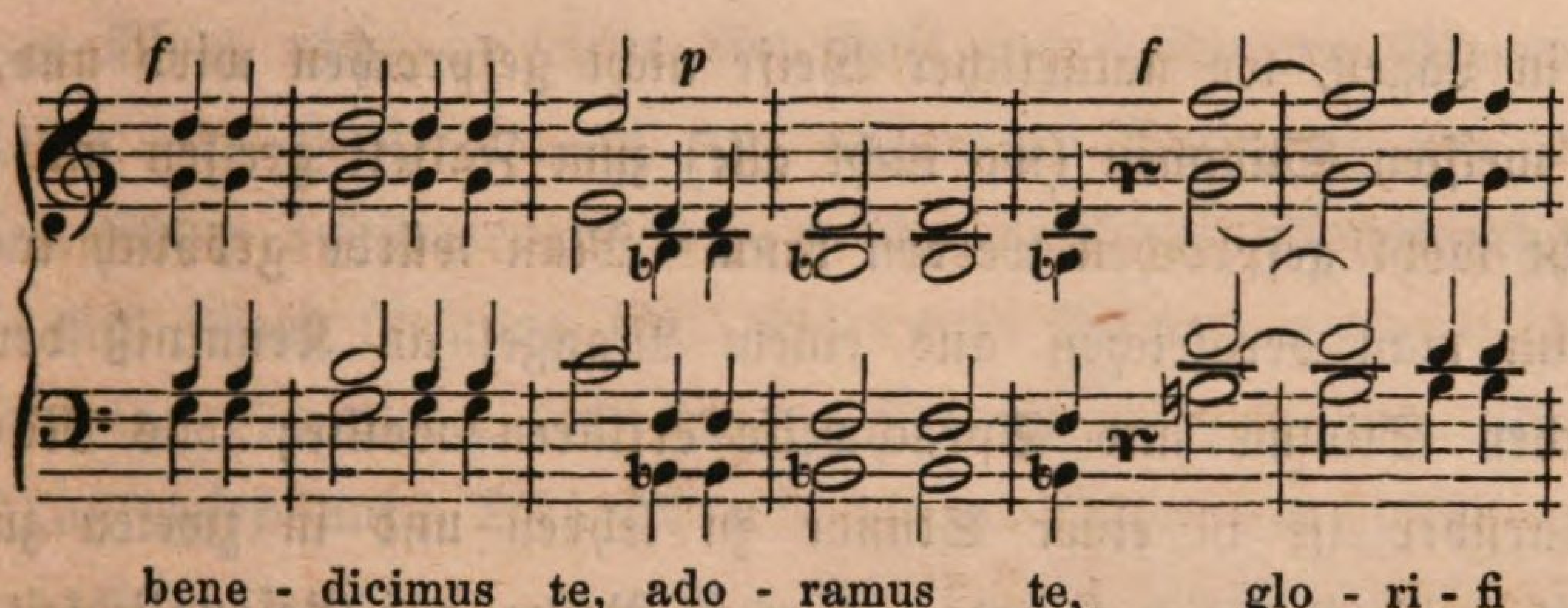


in diesen Fugato-Themen
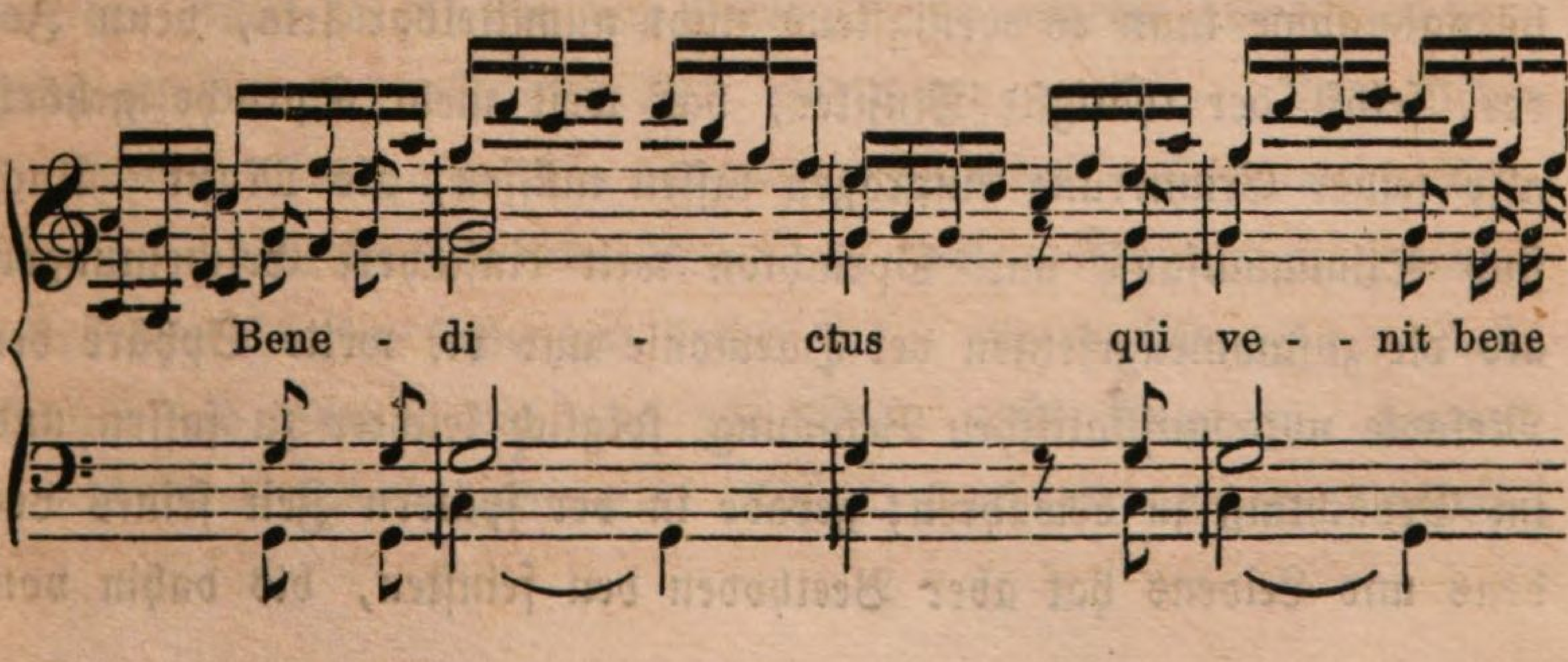


in dem einschmeichelnden — mehr wüßten wir nicht zu sagen — Benedictus: in alle dem vernehmen wir nicht mehr, als alle lo-

benswerthen Messenkomponisten jener Zeit, die Hummel, und wie sie alle heißen, auch gegeben. Sie alle, und hoch oben über allen Haydn und Mozart, hatten den Vortheil vor Beethoven voraus, daß sie sich dem damaligen, die Sache des Kultus leicht und gefällig nehmenden Sinn der Geistlichkeit und der Gemeinde anbequemten, weil sie selber in der Gemeinde standen. In Beethoven rang aber die nimmerruhende, stets und überall von bedeutsamen Klängen erfüllte Phantasie, das Ihrige zu den Worten und Stimmen, mit denen sie sich eingelassen, hinzuzuthun. Wenn er im benedicimus te den Chor so

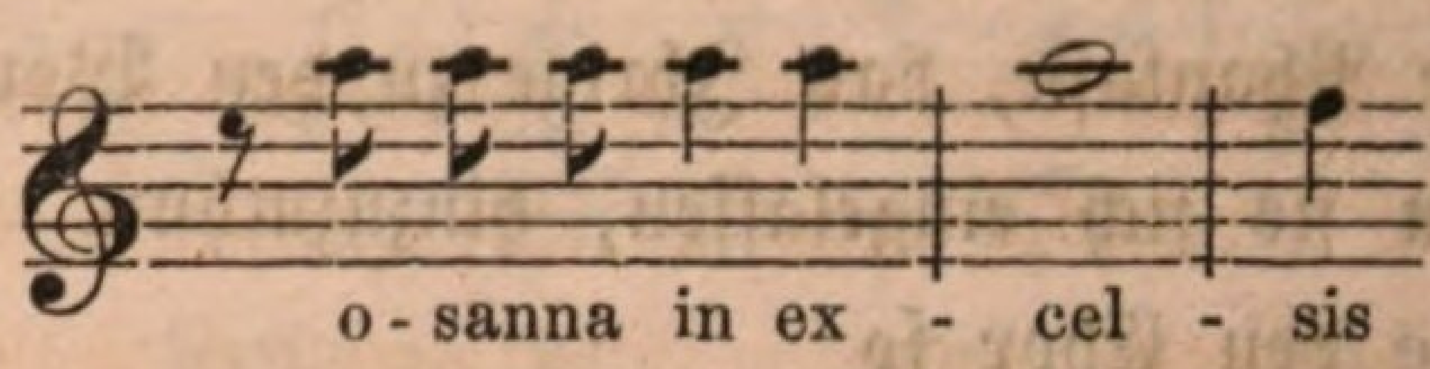


aus der höhern in die tiefe Lage und wieder hinauf in jene führt, so ist das ein rein musikalischer Zug, — die tiefe Lage soll den Schauern der Andacht entsprechen, — wobei nur die Natur des Gesanges und der Gesangsprache (man erwäge die Sprünge von $\bar{\bar{e}}$ nach $\bar{d}$, von $\bar{d}$ nach $\bar{\bar{f}}$, von $\bar{c}$ nach B von B nach $\bar{h}$) unerwogen und ungefühlt geblieben ist. Und wenn im Benedictus der ganze Chor ohne irgend einen Anlaß im Texte auf g und c — g ruht, während die melodische Bewegung in Flöte und Violin



liegt: so meint man jenen milden, geheimnißvollen Klang der Hörner zu vernehmen, den Beethoven so sehr liebt und so glücklich zu brauchen gewußt.

Seltsamer Weise zeigen sich hier auch Fälle jener Unbequemlichkeiten und Unangemessenheiten, die sich in der neunten Symphonie und zweiten Messe häufen sollten, wie z. B. das Zuhochsprechen,



nämlich in Lagen, wo natürlicher Weise nicht gesprochen wird und, weil die meisten Stimmen (wo nicht alle) zum Falsett greifen müssen, nicht wohl gesprochen werden kann. Man würde gröblich irren, wenn man dergleichen aus einem Mangel an Kenntniß der menschlichen Stimme und Sprachweise erklären wollte; das Nöthigste darüber ist in einer Stunde zu lehren und in zweien zu lernen; und wie Herrliches hat, gerade in Bezug auf Gesanglichkeit, Beethoven vor und nach der Zeit geleistet, z. B. in den Gellertschen Liedern, in Adelaide, in Fidelio, in der Scene Ah perfido und vielen kleinern Gesängen, die wir nicht betrachten dürfen, dann später in den Ruinen von Athen und im Liederkreis an die ferne Geliebte!

Die höchst merkwürdige Erscheinung — denn sie wiederholt sich von jetzt an — ist auch, wie uns scheint, nicht physikalisch oder pathologisch, sondern nur psychologisch zu erklären. Folge der Gehörsabnahme kann es wenigstens nicht unmittelbar sein, denn Jeder, selbst der thätigste Musiker, hat weit mehr Sprache gehört, also seiner Erinnerung einprägen lassen müssen, als Musik. Auch sind Stimmumfang und Sprachton weit einfachere Erscheinungen als die zusammengesetzten der Harmonie und die weite Sphäre der Melodie und musikalischen Betonung, folglich leichter zu fassen und im Gedächtniß zu bewahren; gerade in der spätern Zeit seines Lebens und Leidens hat aber Beethoven den feinsten, bis dahin von

ihm selbst nicht erreichten Sinn für Melodie und Rhythmus bewiesen.

Der Anlaß zu jener Erscheinung scheint vielmehr in Beethovens Grundrichtung zu liegen. Er war von Anfang an der Instrumentenwelt zugewendet, in ihr fand er das Unaussprechliche, das Mysterium, die eigentliche und reine Musik, den unmittelbaren Wiederschein seines eigenen Geistes. Sein Ertauben bestärkte und befestigte nur diese Neigung, indem es ihn vom lebhaftern Verkehr mit den Menschen ausschloß und in sein Inneres zurückwies, ihn gleichsam darin gefangen nahm. Wo nun der Fall eintrat, daß das Wort nicht in seiner Redekraft und besondern Bedeutung ihn faßte und hielt, wo es nur allgemeine Anregung und ein nicht selbständig bestimmender Anhalt für die Komposition ward, da gab er sich seiner Neigung hin, Wort und Stimme verloren ihre selbständige Bedeutung und gingen elementarisch in dem allgemeinen Musikwesen auf. Die Menschen wurden ihm Instrumente, wie die Instrumente ihm Personen geworden waren.

Dies hat sich zuerst in der ersten Messe gezeigt und mußte sich noch in merkwürdigster Weise später entwickeln.

Was nun jene Messe betrifft und ihr nächstes Schicksal, so wirkte noch ein besondrer Umstand auf die Entscheidung darüber ein. Der Fürst hatte besondre Vorliebe für Haydn's Kirchenmusik, hatte sich an sie gewöhnt, so lange Haydn Kapellmeister seines Hauses gewesen war; unmöglich konnte die neue Messe ihm zusagen. Als nun nach der Aufführung Beethoven zu ihm trat, richtete der Fürst im Beisein von Hummel und andern achtungswerthen Personen in gleichgültigem Ton die Worte an ihn: „Aber lieber Beethoven, was haben Sie da wieder gemacht?" Beethoven, schon über diese Anrede betreten, wurd' es noch mehr, als er Hummel neben dem Fürsten stehn und lachen sah. Er verließ auf der Stelle Schloß und Stadt, hat auch die Messe nicht Esterhazy, sondern dem Fürsten Kinsky gewidmet. Auf Hummel aber richtete sich eine

Erbitterung, die in Beethoven ohne Beispiel ist, und erst auf seinem Sterbelager Versöhnung finden sollte.

Um der anziehenden Frage, die die Messe in Bezug auf Stimmbehandlung angeregt, festern Anhalt zu geben, gesellen wir der Messe gleich außer der Ordnung eine spätere Komposition zu:

Meeresstille und glückliche Fahrt, Gedichte von J. W. von Goethe. In Musik gesetzt und dem Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen Goethe hochachtungsvoll gewidmet von Ludwig von Beethoven. 112tes Werk.

So hat Beethoven eine der merkwürdigsten Kompositionen überschrieben. Merkwürdig ist sie vor allem schon in der Wahl des Gedichts. Das Gedicht — wir reden vorzüglich vom ersten —

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

ist eines von denen, die mehr noch durch das, was nicht ausgesprochen wird, als durch das ausgesprochne Wort ergreifen, wofern der Leser die stummen Gedanken zu errathen und zuzufügen weiß. Nicht die Beschreibung, nicht das Bild
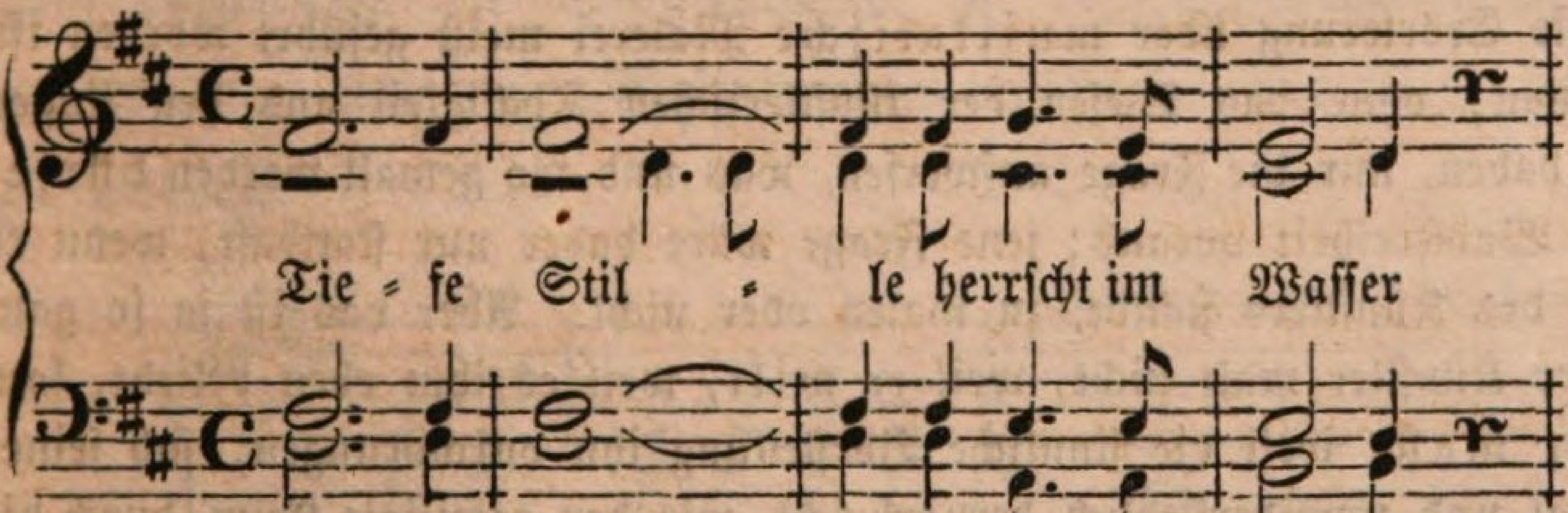
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

ist der eigentliche Gedanke des Dichters. Der Geist des Sängers — des Schiffers fühlt sich allein, ein verlorner Punkt auf dem gleißnerisch glatten, tückisch lauernden Ungeheuer, seiner Willkühr hingegeben, die Pulse in der Todesangst stockend, in der ungeheuern Weite keine Flucht. Diese Todesangst des Einsamen, Aufgegebenen, nicht die Beschreibung, die wir lesen, ist *die Seele des Gedichts*. Ausgesprochen die Todesangst, das hätte ein klein elegisch Gedicht gegeben statt der stillen, in ungeheure Weite wachsenden Anschauung.

Ist das wahr, so muß man anerkennen, daß die Musik dem Gedichte nur nehmen, nicht geben kann. Denn unabänderlich legt sie ihr Gewicht in die Wagschale der Versinnlichung, und überbaut den verschwiegenen Gedanken noch mehr. Goethe's keusche Enthaltsamkeit wirkt mehr, als die glühendsten Farben sinnlicher Darstellung vermögen.

Allein nun hatte sich das Gedicht Beethoven's bemächtigt. Ein solcher Funke, in seine Brust geworfen, der in seiner Kunst bis an die äußerste Gränze der Ahnung und des Schweigens gedrungen war: wie mußte er zünden!

Das ganze Orchester, mit vier Hörnern, Trompeten und Pauken (vor dem heutigen Franzosenthum viel) und der Chor müssen sich zum Organ des Dichters hergeben. Unerhört gestaltet sich die Stimmlage und alles Uebrige, die glatte tückische Stille zu malen. Regungslos liegen die Saiteninstrumente weit auseinander gezogen, auf D-fis-fis, lauernd, auseinandergescheucht Ober- und Unterstimmen,



bewegen sich in hohler Oktavenfolge in den Schluß. Schon hier, wie überhaupt im ersten Satze, sind die Akkorde häufig unvollständig gelassen; vierundzwanzig Takte durch wird der Gesang blos vom Pianissimo der Saiten getragen; das

Keine Luft von keiner Seite,
Todesstille —
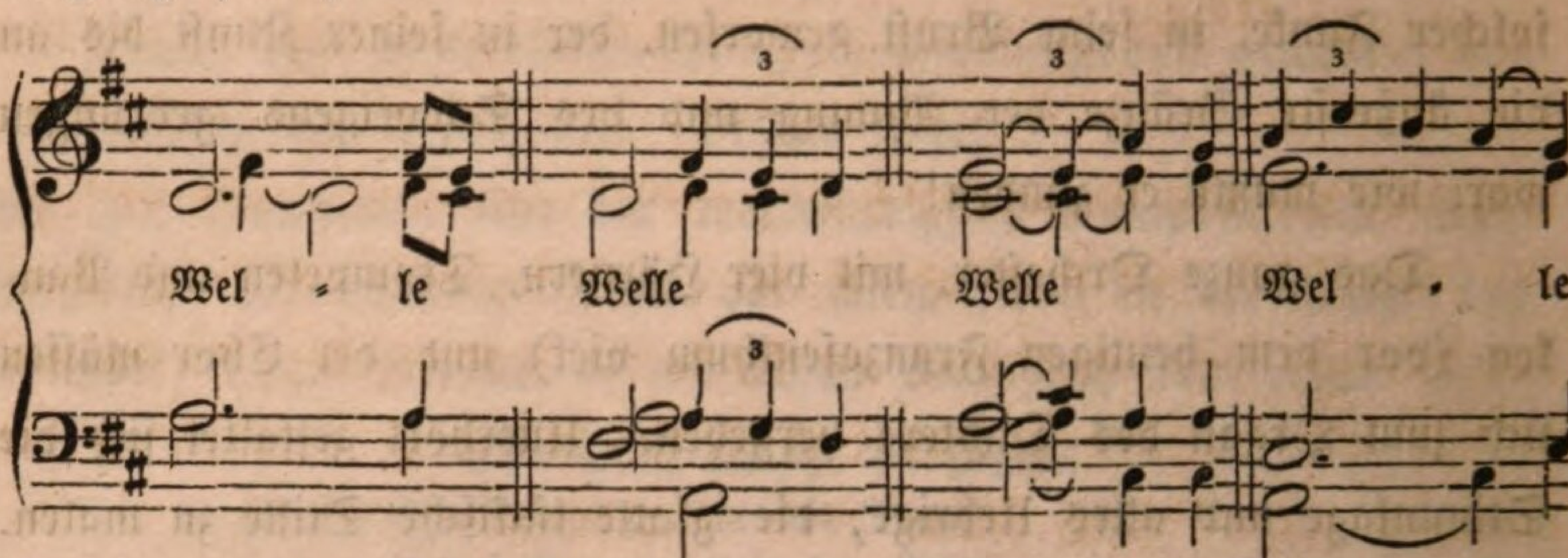
ist von Pausen unterbrochen, mit stumpf abbrechendem Pizzicato begleitet. Erst im fünfundzwanzigsten Takte, zu dem

Fürchterlich

mischen sich zu den Singstimmen die vier Hörner und die Fagotte;

die übrigen Instrumente schweigen, daß man ungestört die Tiefe dröhnen höre. So ist alles vereint, das bange Schweigen, die falsche Ruhe zu malen.

Wie tief Beethoven von der sinnlichen Vorstellung durchdrungen gewesen, zeigt sich in der an sich unbedeutenden Ausmalung des Wortes Welle, zu der sich jedesmal die Stimmen in leiser Bewegung heben,



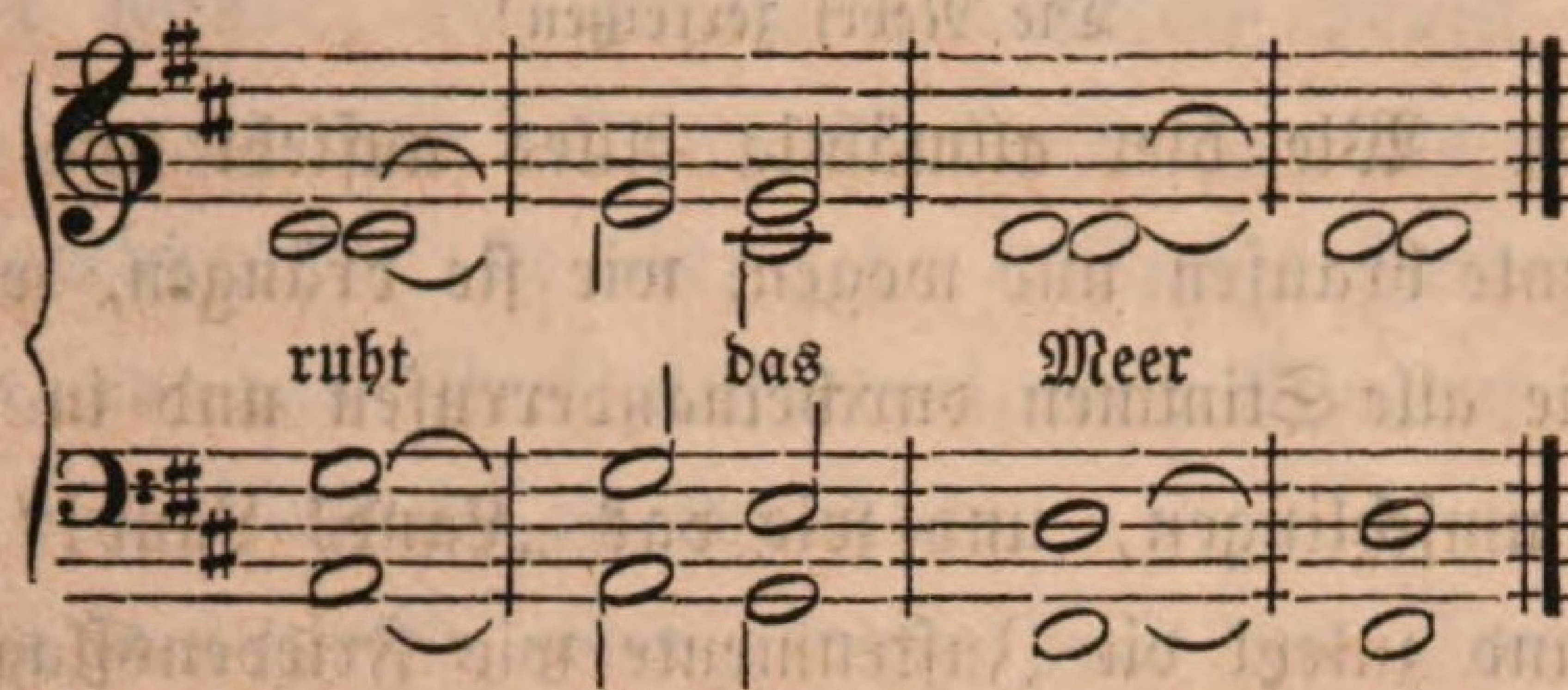
dergleichen sich im ganzen Satze nicht weiter findet. *) Und damit

---

*) Auch an diesem Falle kann man gewahr werden, wie entblößt von allem Kunstsinne die Erörterung über musikalische Malerei meist geführt worden ist. Wie kann man, ohne das Wesen der künstlerischen Thätigkeit aus den Augen verloren zu haben, nur die Frage aufwerfen, was und wo gemalt werden dürfe? Dürfen setzt Wahlfreiheit voraus; jene Frage wäre daher nur statthaft, wenn es im Belieben des Künstlers stände, zu malen oder nicht. Aber das ist ja so ganz anders! Der Künstler malt nicht, weil er will, weil es ihm eben beliebt, sondern weil er muß, weil die sinnliche Vorstellung ihn durchdrungen, sich seiner bemächtigt hat und unwiderstehlich hervorbricht, wie der gezeitigte Keim durch die härteste Hülse. Der Künstler kann eben so wenig die Absicht haben zu malen, als nicht zu malen, sondern jedes Werk löset sich ihm in seiner Ganzheit aus dem Innern. — Welche Absicht hätte Beethoven bewegen können, das unbedeutende Wort Welle zu malen? Aber er mußte es, denn seine Seele war erfüllt von dem Bilde des Meeres, dies Bild drang in seiner Ganzheit hervor, und dazu gehörte auch das Bild der Welle.

Wer aber ohne diese innere Nothwendigkeit malt, vielleicht weil es Haydn oder sonst wer gethan, der irrt immer, er mag malen, was und wo und wann er will; denn es mangelt dem Wirken seines Geistes jene Einheit und Untheilbarkeit, aus der allein eine vollendete Kunstschöpfung hervorgehn kann. Man kann also für den Künstler nicht Regeln aufstellen, was gemalt werden dürfe, sondern nur das würde, wüßt' ers nicht schon, ihm zu sagen sein: laß dich von deinem Gegenstande ganz durchdringen und ihn dann frei heraustreten, ohne zuzuthun und ohne wegzunehmen.

der Schluß die Vorstellung ungestört fortwirken lasse, unterläßt der Baß seinen besiegelnden Schlußfall von A auf d und tritt in die schwindende nachhallende Tiefe nieder,



während nur das Violoncell das große D pianissimo darunter setzt.
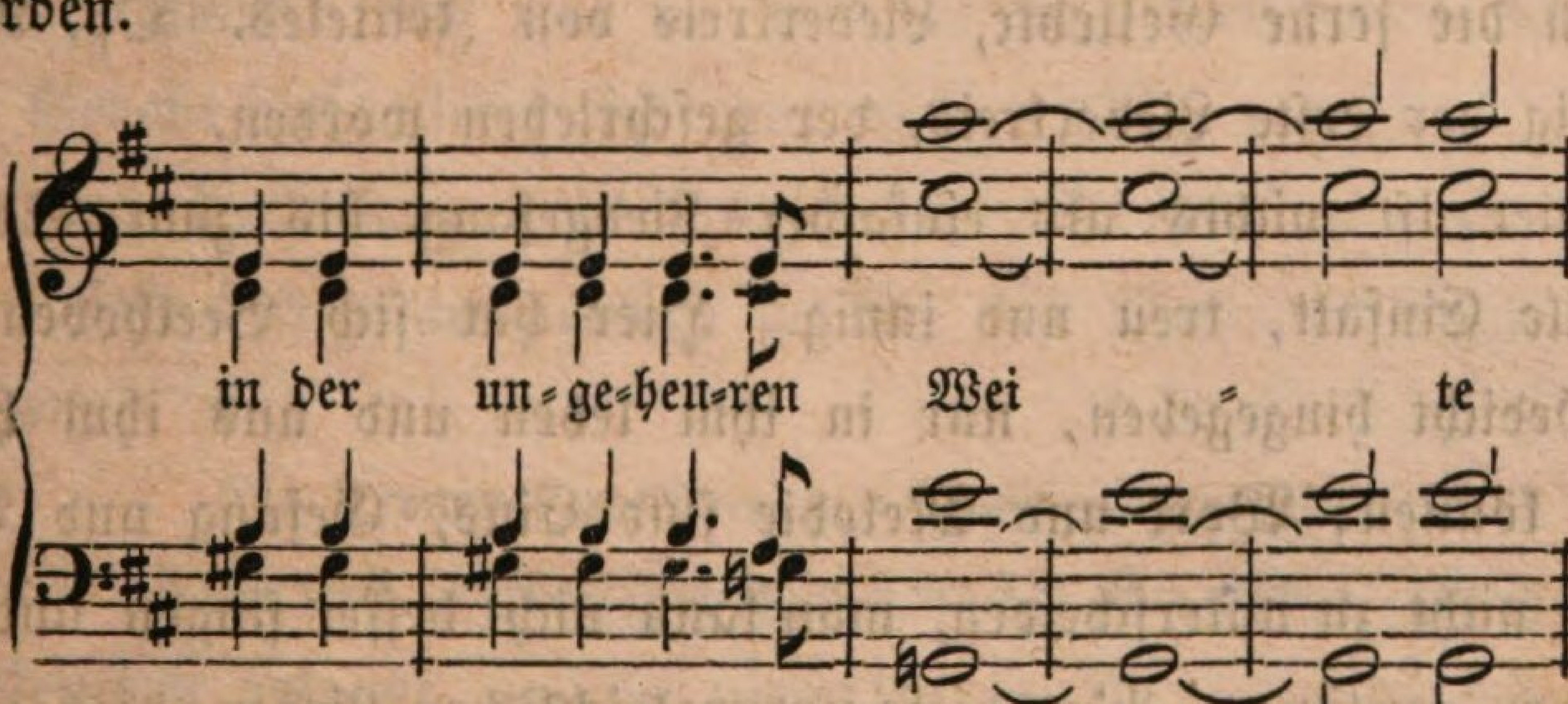
Gleichwohl ist nicht die Schilderung, sondern die Grundidee, wie wir sie oben angedeutet, die Seele der Komposition; Beethoven ist das nicht entgangen; dies verräth sich in Einem, aber einem gewaltigen Zuge. Nach jenem oben beschriebenen

Todesstille fürchterlich

drängen sich zu den Worten

In der ungeheuren — — Weite

zum erstenmal die Singstimmen in enger Harmonielage ängstlich zusammen, um auf „Weite" vom Entsetzen auseinandergeschleudert zu werden.



Hier erst, zu diesem „Weite!" fällt das ganze Orchester (nur Trompeten und Pauken schweigen) mit einem Schrei ein — und die vorige Stille kehrt wieder. Nur dieser Aufschrei des Entsetzens in der angstbeklommenen Stille deutet den Sinn des Ganzen, und fürchterlich trifft er mit dem fürchterlichsten Zug des Gedichts zusammen, — diese ungeheure Weite, die kein Schrei überdringt, kein

Arm durchkämpft, kein Blick bis an's rettende Ufer überfliegt, zerreißt das Schweigen der Angst.

Von der Lebensfrische des zweiten Theils,

Die Nebel zerreißen!

schweigen wir. Wie hier allmählig Alles auflebt und strömt, wie die Instrumente brausen und wogen, wie sie drängen, wo die Sänger ruhn, wie alle Stimmen durcheinanderrufen und in froher Umarmung sich umschlingen, und wie das „Land! Land!" feiernd gerufen wird und zuletzt die Instrumente wie Friedensflaggen grüßen — das ahnet, wer die Gewalt der Tonkunst in Beethoven kennt. Uns lag vornehmlich daran, die tiefkarakteristische Wendung auf Beethovens Schöpferwege festzustellen, die, eine unausbleibliche Folge seiner Lebensrichtung, sich später noch entscheidender erweisen sollte. Wie diese überall, besonders bei dem zuletzt mitgetheilten entscheidenden Zuge hervortritt, bedarf keines Nachweises.

Wer über diese Erscheinung noch zweifelhaft sein, noch an äußerliche Ursachen für sie, wie Mangel an Kenntniß oder Gehör denken könnte, dem wüßten wir nicht besser zu helfen, als durch Hinweis auf ein späteres Werk, aus dem Jahr 1817 oder 1816,

An die ferne Geliebte, Liederkreis von Jeitteles. Op. 98,

beiläufig der erste Liederkreis, der geschrieben worden.

Hier ist nichts als einfacher Liedgesang bis zum Schlusse, herzvolle Einfalt, treu und innig. Hier hat sich Beethoven ganz dem Gedicht hingegeben, nur in ihm leben und aus ihm heraus wirken können; Wort und Melodie sind Eins, Gesang und Deklamation nicht zu unterscheiden, man kann nicht besser singen und nicht treffender rezitiren. Wer diese unvergleichlichen Lieder, dies zarteste und innigste Idyll der Liebe geschaffen, dem hat weder Einsicht in das Sing- und Stimmwesen, noch sonst eine Befähigung zur gemäßesten Ausübung der Gesangkomposition gemangelt, und der muß, wenn er das Nicht-Gemäße thut, durch tiefer liegende Beweggründe bestimmt worden sein.

Wir kehren zur Zeitordnung zurück.

Ein Jahr später als die Messe, 1811, trat wieder ein erstes Werk seiner Gattung

Ouverture et entr'actes d'Egmont

als Op. 84 hervor, die allgemein bekannte Musik zu Goethe's Trauerspiel, zu allgemein bekannt und verstanden, als daß es nöthig wär', umständlicher auf sie einzugehn. Wenige Bemerkungen werden genügen, um das Werk als bedeutenden Moment im Entwickelungsgange des Künstlers zu bezeichnen.

Es war das zweite, oder, wenn man den Prometheus mitrechnen will, dritte Werk für die Bühne, das erste nach Fidelio, zwischen dessen zweiter und dritter Bearbeitung es eintrat. Daß es, beschränkt als bloßes Nebenwerk auf Ouvertüre, Zwischenakte und ein Paar kleine Lieder, an Musikreichthum und Musikentfaltung weit hinter der Oper zurückstehn mußte, versteht sich. Gleichwohl war es eine scenische Arbeit, sollte am Drama seinen Antheil nehmen. Wie hat sich Beethoven, der bis dahin an seiner Oper nur Leid erfahren, dieser neuen Aufgabe gegenüber erwiesen? — Dies scheint die wichtigste Frage.

Vor Allem war die neue Aufgabe ihm günstig, sie foderte nur Instrumentalmusik von ihm — und die zwei Lieder, die Klärchen singt. Gerade diese Lieder sind denn auch wirklich der Punkt, in dem Beethovens Auffassung, wie uns scheint, nicht gebilligt werden kann. Er hat diese Lieder ariettenhaft gesetzt, mit Orchester begleitet, — im ersten,

Die Trommel gerühret, das Pfeifchen gespielt!

wird auf Pauke und Pikkolflöte wirklich die Trommel gerührt und das Pfeifchen gespielt, — sie ungefähr in Operettenart behandelt. Allein Egmont ist keine Oper, mag auch seine Vision an das Opernhafte streifen. Und wenn er irgendwo in die phantastischere Sphäre der Oper übergeführt, wenn — nach der Fiktion des Operngenre's — die Musik gleichsam als höhere, übergewöhnliche Sprache zu seinem Idiom verwandt werden sollte, so konnte das nicht die untergeordneten, es mußte die höchsten Momente zuerst treffen, das Trauer-

spiel mußte wirklich Oper werden. Klärchen singt diese Liedchen für sich hin, wie wir alle im Leben thun, weil uns gerade so zu Muth ist, wie der liebe Text des Liederkreises anspruchlos sagt:
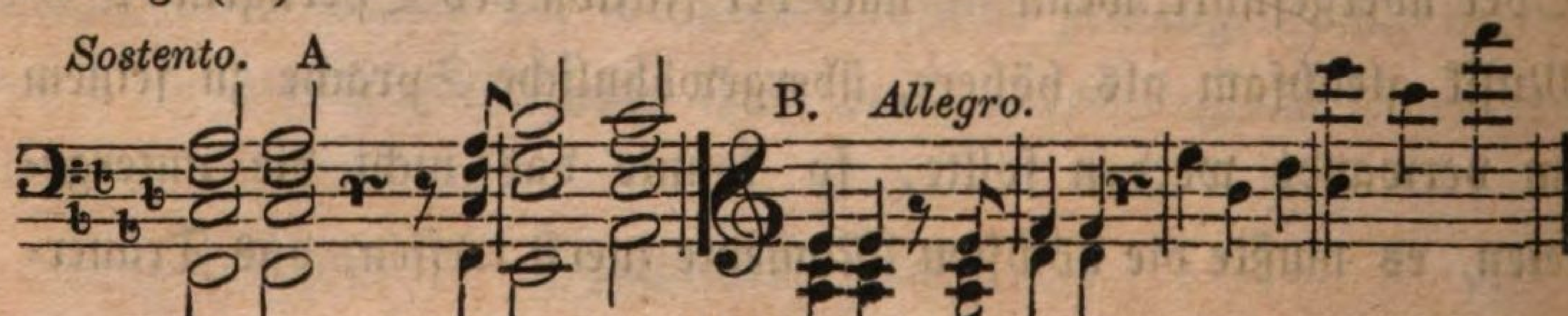
Was mir aus der vollen Brust
Ohne Kunstgepräng' erklungen. —

und nur so, geradezu ohne Begleitung, sogar ohne ausgeprägte Stimmung würden sie auf der Bühne die rechte Wirkung thun.
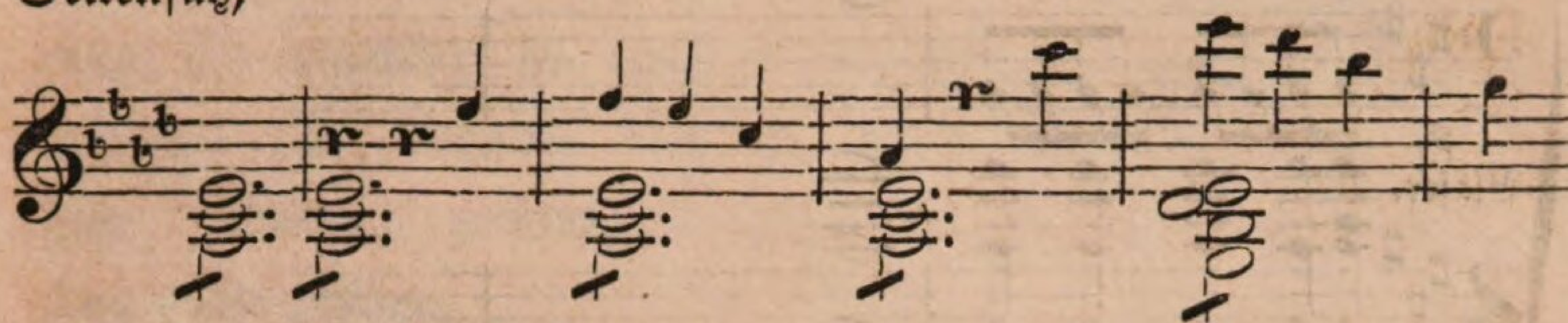
Sobald wir über dies Bedenken hinweg zur Hauptsache gehn, zur Ouvertüre und der weitern Instrumentalmusik, ist alles trefflich, wie man vom Meister erwarten muß, und mit vollkommner scenischer Einsicht gemacht.

Die Ouvertüre zeichnet in breiten kräftigen Zügen, was zur Einführung in das Drama gehört. Die Unabänderlichkeit des Geschicks, das sich durch Alba vollziehn soll, die vergebnen bedenkenschweren Seufzer, das Pathos in der Unterdrückung der Freiheit und im Fall ihres Helden, das wie auf düstern Stürmen heranzieht, das freundliche Dasein des Volks, das unterdrückt werden soll, zuletzt der Jubel des Triumphs, der verkündet, daß die Reaktion zuletzt dennoch unterliegen muß: das Alles findet seinen Ausdruck, und zwar im rechten Maaße; die Ouvertüre hat nur anzudeuten, was das Drama ausführt, sie ist Vorbereitung, nicht selbstständiges Werk. Hierin zeigt die Egmont-Ouvertüre den sichern Takt des Komponisten und übertrifft in diesem Punkte bei Weitem die zweite und dritte Leonoren-Ouvertüre, sowie die vierte an Bedeutsamkeit für das Drama.

Es kann auffallen, daß in der mittheilungsreichen Ouvertüre Klärchens Gestalt keinen Raum gefunden. Denn den ersten Seiten-Satz auf sie deuten wollen, würde reine Willkühr sein. Er ist zur Hälfte Wiederklang des ersten (oben angedeuteten) Zugs der Einleitung (A)



mit einem flüchtigen schmeichelnden Zusatze (B) und einem edler gezeichneten Aus- oder Uebergang zu entschloßnern Zügen, die man auf den Helden beziehen mag. Eben so wenig ist wohl der zweite Seitensatz,



zwischen Klarinette, Flöte und Oboe vertheilt und herrisch unterbrochen, auf Klärchens holde Gestalt zu beziehn; er kann, vorausgesetzt, daß der Komponist bei ihm überhaupt an feste Bedeutung gedacht hat, nur auf den freundlichen Sinn des so lange vertrauenden Volks bezogen werden.
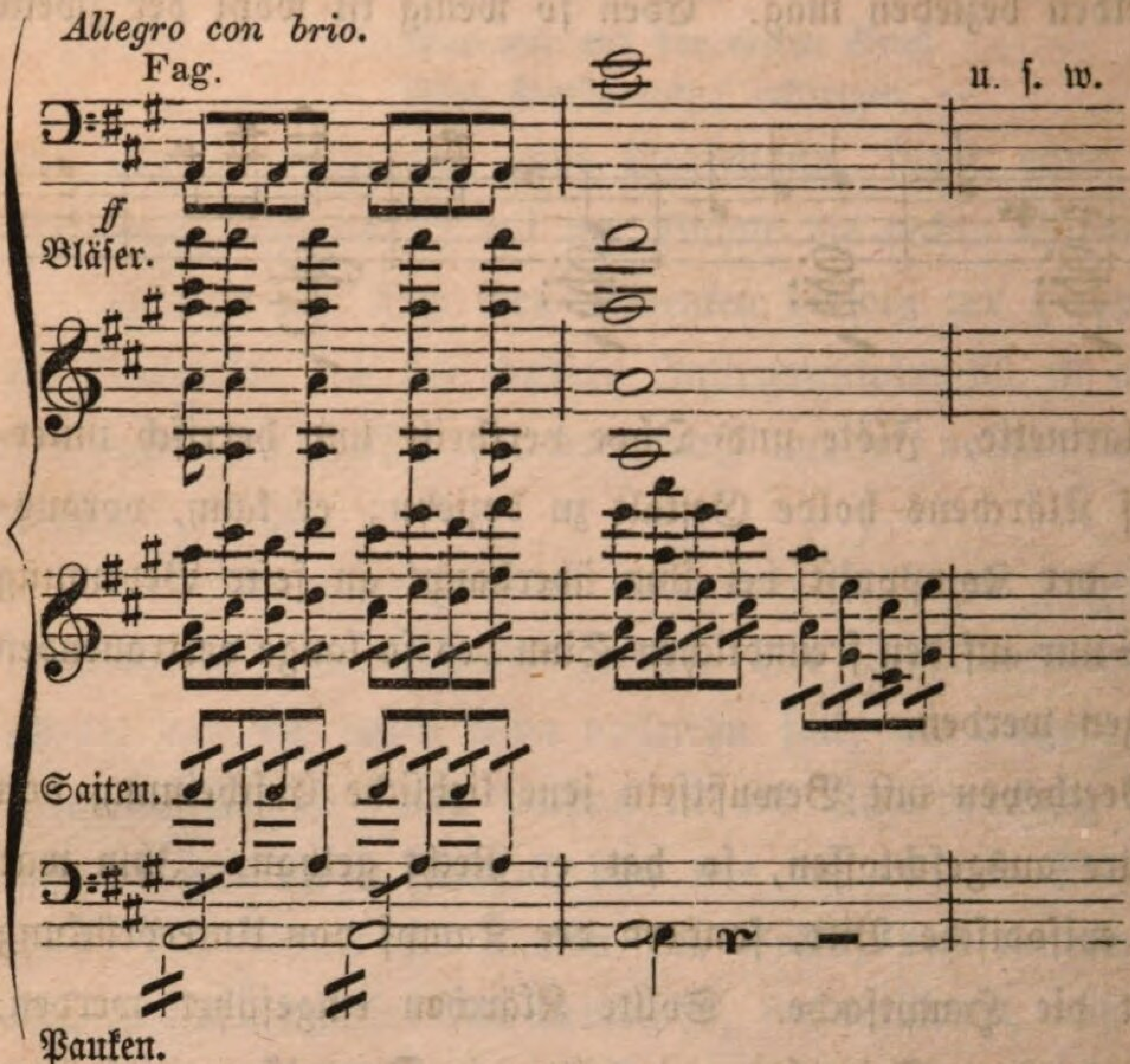
Hat Beethoven mit Bewußtsein jene liebliche Erscheinung von der Ouvertüre ausgeschlossen, so hat er Recht gethan. Ihm war nicht dieses episodische Bild, sondern der Kampf von Unterdrückung und Freiheit die Hauptsache. Sollte Klärchen eingeführt werden, so foderte das einen Seitensatz und hätte die Ouvertüre zwiespältig gemacht, ihr die einheitvolle Gedrungenheit geraubt. Für sie fanden sich ganz andere Räume, vom Dichter selbst bereitet.

Nämlich vor Allem in den Zwischenakten.

Die Zwischenakte hat Beethoven sinnreich so angelegt, daß sie Nachklänge des geschloßenen Akts mit Andeutungen des kommenden verknüpfen.

Der erste Akt hat bekanntlich die bewegungsreichen, bedenklichen Verhältnisse gezeigt, Klärchens erste Unruhe bei dem, was sich draußen begiebt, und zuletzt Brakenburg, der das Giftfläschchen betrachtet, das er für sich bestimmt hatte und später der verlornen Geliebten abtreten muß. Die Musik nimmt diese leisen Bedenken auf und scheint mit einem edelgeführten Zuge das liebende edel emporblickende Vertrauen des liebenden Mädchens auf die Unverletzbarkeit des Geliebten zu zeichnen. Bald geht sie dann in geschäftige, hastig durcheinander treibende Rührigkeit über, die wie der

Funke zur Flamme bald angeblasen wird zum Sturm, in den die Fagotte seltsam



wie dumpfer Feuerruf in der Nacht hineinblasen. Und das geht so lustig! jeder Volkssturm erweckt frischeres Leben in Allen, gleichviel, wie man darüber denken mag. Denn der folgende Aufzug bringt die Nachricht, „daß die Bilderstürmer gerade hierher ihren Lauf nehmen," und schon regt sich das Volk.

Dieser Aufzug hinterläßt den Nachhall der schweren Bedenken, die Oranien auf Egmonts und unsre Brust gewälzt hat, der Mahnungen, der weissagungschweren Bitten, der Thränen, die dem freien Egmont als schon Verlornem fließen. Das Alles geht in die Zwischenmusik und von ihr in den dritten Aufzug über. Wie ernstlich Beethoven hier hineinreden wollen, zeigt sich, vom Hauptinhalt abgesehn, in einem Nebenzug der Partitur. Sie zeigt neben vier Hörnern u. s. w. Trompeten. Nur ein einziges Mal, nur zu einem einzigen Schlag oder Schrei treten sie mit dem ganzen Orchester zum Fortissimo zusammen, auch zwei der vier Hörner haben

bis dahin gewartet, — vielleicht ist es Oraniens letzter Ruf, „Geh mit!“ — dann treten die vier Instrumente zurück in Schweigen. Es ist dieser Fall ohne Beispiel in Beethovens Partituren. Ihm ist sonst jedes Instrument eine Person im orchestralen Drama, die, wenn sie eingeführt ist, auch an der fernern Handlung sich mitbetheiligen will,. niemals blos als Mittel zur Verstärkung gebraucht wird. Diesmal mußten die Trompeten es sich gefallen lassen, es ging nicht anders.

Dagegen ist den Pauken eine ganz bedeutsame Rolle zuertheilt; von Anfang an mahnen und drängen sie und erinnern an Alba's finstre Söldnerschaaren. Sie haben das erste und haben das letzte Wort. Vergebens.

Im dritten Aufzug ist es Klärchens Liebe, die die Scene mit ihrem milden Scheine füllt, von ihrem ersten Auftreten („ein Lied zwischen den Lippen summend

Glücklich allein
Ist die Seele, die liebt.“)

bis zu Ende. Beethoven hat, wie gesagt, das Lied ariettenmäßig und mit Orchesterbegleitung komponirt; dies muß als einmal gegeben gelten. Dann konnte der Zwischenakt nicht sinnvoller gesetzt werden. Nur Klarens Auflodern in Liebe — das sagt die Einleitung — kann uns ergriffen haben; und wie der Dichter mit dem Refrain des Liedes präludirt, so kann auch der Musiker ihn nicht aus dem Sinn lassen, der Refrain erzeugt den Zwischenakt, jenes „zwischen den Lippen summend“ scheint der Fagott begriffen zu haben, die Flöte hebt das „Glücklich allein . . .“ zum lichten blauen Himmel empor, Alles ist nur davon erfüllt.

Dann rücken die Spanier heran.

Zum fünften Akt schärft sich in der Zwischenmusik noch einmal jener Gewaltstreich ein, der auf Egmonts argloses Haupt gefallen ist, grausam sinnreich kehren jene Melodien wieder, — auch jener isolirte Schrei der Trompeten — die früher Oraniens Warnungen
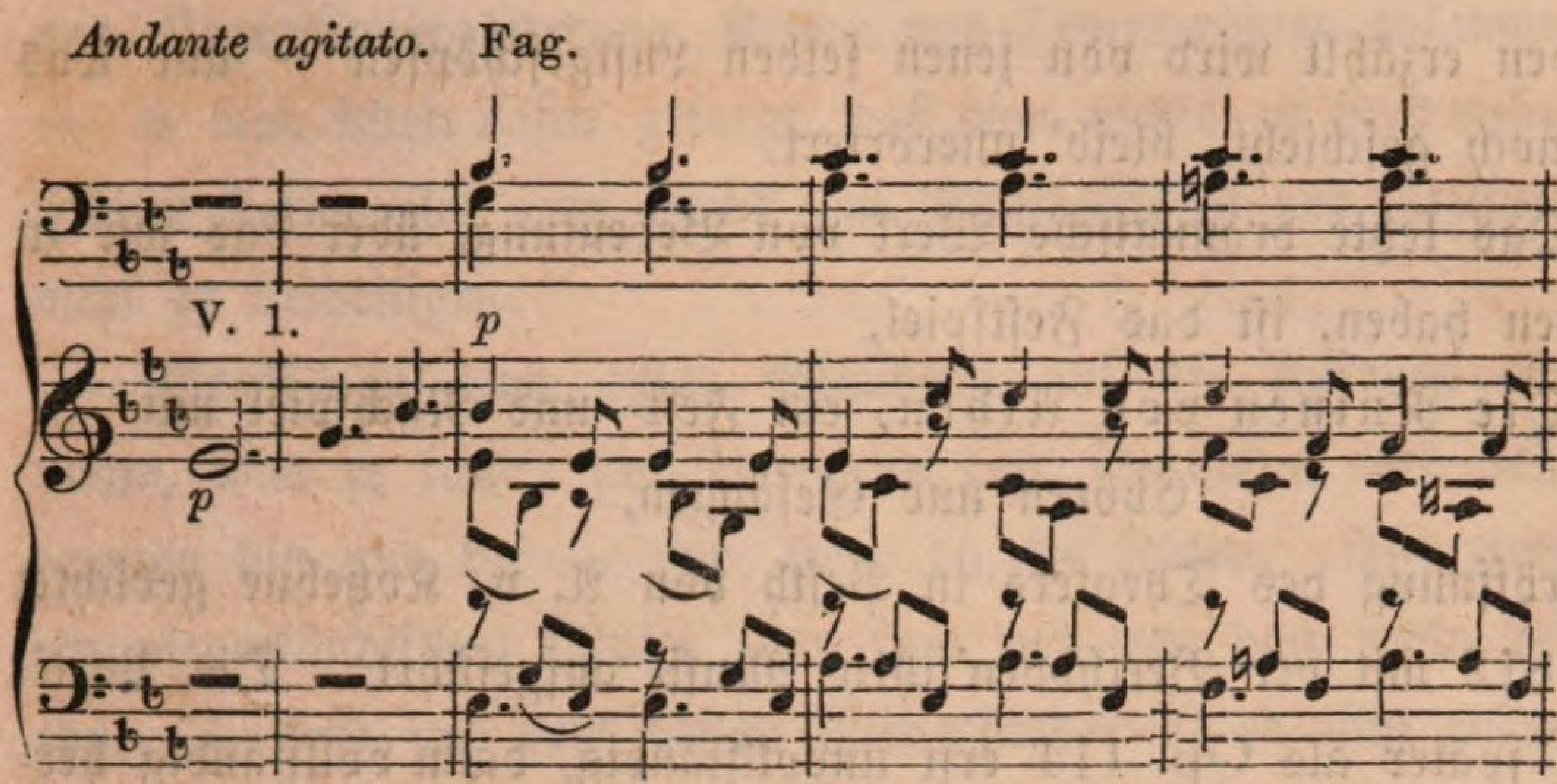
wiedertönten; wohl mag in der Nacht seines Kerkers Egmont ihrer gedenken.

Hier aber ist nicht er, — nur Klara mit ihrer Liebe, ihrem erhaben irrigen Vertraun, ihrem vergeblichen Heldenmuth, der nur zu sterben ihr gewährt, nur Klara ist hier der Held und kann unser Herz erfüllen.

Im Götz von Berlichingen heißt es einmal: „So fühl' ich denn in dem Augenblick, was den Dichter macht, ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz!“ Wenn das wahr ist, und es ist wahr, dann darf der kleine Satz, der die zweite Hälfte des Zwischensatzes bildet, ein Meisterstück genannt werden.

Er ist ganz von Klara voll, von ihrem Irrgang zu den Menschen, denen sie die Liebe und Opferwilligkeit aus dem eignen Busen andichtet. „O Freunde! mit jedem Schritt der Dämmerung werd' ich ängstlicher. Ich fürchte diese Nacht, ... seht mich nicht so starr und ängstlich an! blickt nicht schüchtern hie und da bei Seite, ... ist meine Stimme nicht eures Herzens eigne Stimme?“ — das Alles, und noch viel mehr, was der Dichter unausgesprochen läßt, — den Kampf, die Hoffnungslosigkeit, den Tod im Busen des Mädchens, — erzählt die einfache Melodie.

Und so einfach der Satz ist, so durchweg homophon, doch erweist sich an ihm diese ideale Bedeutung des Orchesters, die durch Beethoven zum höchsten Ausdruck gekommen ist. Denn es ist zwar der Gedanke, das Gefühl aus Klärchens Brust, das hier zur Sprache kommt, aber die Ausdrucksweise ist eine durchaus chorische. Wie der griechische Chor den Helden oder das Opfer — etwa die äschyleische Kassandra umsteht und für sie und zu ihr spricht, so hier bei dem stillern weiblichern Vorgange der Chor der Instrumente. Gesetzt und ruhig, denn noch ist der Glaube nicht erschüttert, hebt die erste Violin an, nur in der Begleitung verräth sich vielleicht die innere Bewegung. Aber nicht die Violin allein. In die begleitenden Saiten mischen sich die Fagotte,



Anfangs nur durch den Klang, allmählig durch Steigerung unterscheidbar, wie bedauernde Zeugen hinein. Der Satz senkt sich zu wehmuthvollem Schluß in G moll; aber sogleich wird er von der weichen Klarinett' und Flöte wieder aufgenommen, die Begleitung wird voller, zu den Fagotten treten Oboe und Horn, zur Saitenbegleitung die erste Violin. Dann (im zweiten Theil des Liedsatzes) haben Klarinett' und Fagott mit der Geige bedauernde Worte zu wechseln, und die letzte hebt sich hoch, um anmuthig noch im Verzagen zu sinken. Wieder erheben Klarinett' und Fagott gegeneinandergeneigt die Wechselklage mit der Violin' und der Flöte, die der weißen Taube gleich hoch oben schwebt, und wieder, nach schmerzhafter Erhebung, taucht die Geige tief unter — und die Klarinette, vollblühend und herzig wie Klärchen, irrt hoch hinauf, und hin und her, vergebens. Und wenn auch in weicher Theilnahme der Fagott Klärchens Worte wiederholt und die Klarinette lebhaft hineinspricht, es ist vergebens; unüberwindlich wälzt sich die erdrückende Masse entgegen — und damit ist die Scene vorbereitet, die Geister des Orchesters haben weissagend Alles vorauserzählt und auf luftiger Scene vorgespielt, — und wenn dann Sie selber mit dem treuen Brakenburg (der Vorhang hat sich gehoben) heraustritt in die wirkliche Scene, haben die Geister nur noch hohle Seufzer in die Luft hinauszusenden.

Das war das Klärchen vom Egmont. Wie schauervoll ihr

Scheiden erzählt wird von jenen selben Luftgeschöpfen — und was sonst noch geschieht, bleib' unerörtert.

Das letzte dramatische Werk von Bedeutung, über das wir zu berichten haben, ist das Festspiel,

Die Ruinen von Athen, ein Fest= und Nachspiel mit Chören und Gesängen,

zur Eröffnung des Theaters in Pesth von A. v. Kotzebue gedichtet und 1812 mit der Beethoven'schen Musik aufgeführt. Die Partitur ist später als Op. 114 erst unvollständig, dann vollständig herausgegeben worden.

Es scheint nicht, als hätte die Komposition große Gunst erlebt. Ries war unbedenklich der Meinung, die Ouvertüre sei Beethovens unwürdig. Dergleichen Mißurtheile würden nichts bedeuten, hätte nur nicht der Gegenstand weiterer Verbreitung im Wege gestanden. Erst spät ist die vollständige Partitur bei Artaria in Wien herausgekommen.

Bei alledem müssen wir dem Werke schon darum hohe Bedeutung beimessen, weil es den Komponisten von einer ganz neuen Seite zeigt, — und zwar gleich in hoher Vollkommenheit, — von der nur etwa die Pastoralsymphonie in ihrem dritten Satz Andeutungen giebt. Wir lernen Beethoven von einer neuen Seite kennen, ohne deren Anschauung man gar nicht meinen darf, ihn in der Fülle und Wahrheit seines Wesens erfaßt zu haben. Und doch ist er, auch von dieser Seite angesehn, derselbe, der er sich in seinen idealsten Werken erwiesen. Hier wie dort ist er der Künstler, der nur seiner Aufgabe gehört, nur die Sache nach ihrer Wahrheit und Leibhaftigkeit, wie sie ihm erschienen, wiederzugeben trachtet.

In den „Ruinen von Athen" stand er ganz realistischen Verhältnissen gegenüber. Kotzebue hatte bekanntlich, als ein umgekehrter König Midas in der Poesie, die einträgliche Gabe, daß sich ihm alles Gold, das er anfaßte, in — Prosa verwandelte, die er aber geschickt in klingend Kourant umzusetzen verstand. So trug er nun, um ein Theater in Pesth einzuweihn, Griechen und Türken, Götter

und Regentenvergötterung, Altäre und Tempelruinen zusammen und — es war schon dafür gesorgt, daß man nichts zu hoch nehme; die Götter hatten sich zum Glück am Musikalischen des Festspiels gar nicht zu betheiligen.

Beethoven ging guten Glaubens auf die Aufgabe ein. Er nahm, was er fand, und ruckte an dem Gerümpel und den Holzpuppen hin und her -- und, siehe da, sie lebten. Wie einem ächten niederländischen Maler war ihm nur um das reale Leben zu thun, — und wie dem besten Niederländer ist es ihm gelungen.

Die Kotzebue'sche Fabel ist folgende.

Minerva hat den Sokrates aus Neid über dessen Weisheit nicht gegen seine Richter geschützt und ist von Zeus zur Strafe in zweitausendjährigen Schlaf versenkt worden. In einer rauhen Gegend auf dem Olymp ruht sie in einer Höhle, schwermuthvoll träumend. So zeigt sie die Bühne, wenn der Vorhang sich hebt.

Die zweitausend Jahre sind verflossen. Ein unsichtbarer Chor ruft ihr auf Zeus Befehl: „Erwache!" zu. Merkur naht ebenfalls, ihr Zeus Verzeihung anzukündigen und sie in das wache Leben zurückzuführen. Sie begehrt nach ihrem geliebten Athen; vergebens mahnt Merkur ab.

Nun sind sie in Athen. Die Stadt, das Parthenon, Alles liegt in Trümmern, das Volk ist verdumpft, entmannt in erniedrigender Sklaverei, wir sehen einen dieser Griechen Reis stampfend im Kapitäl einer Parthenon-Säule, ein griechisch Mädchen, Feigen feilbietend, beide voll Angst vor ihren Herrn, den Türken; denn schon lassen sich herannahende Derwische und Janitscharen, in Bornirtheit und Fanatismus furchtbar, vernehmen.
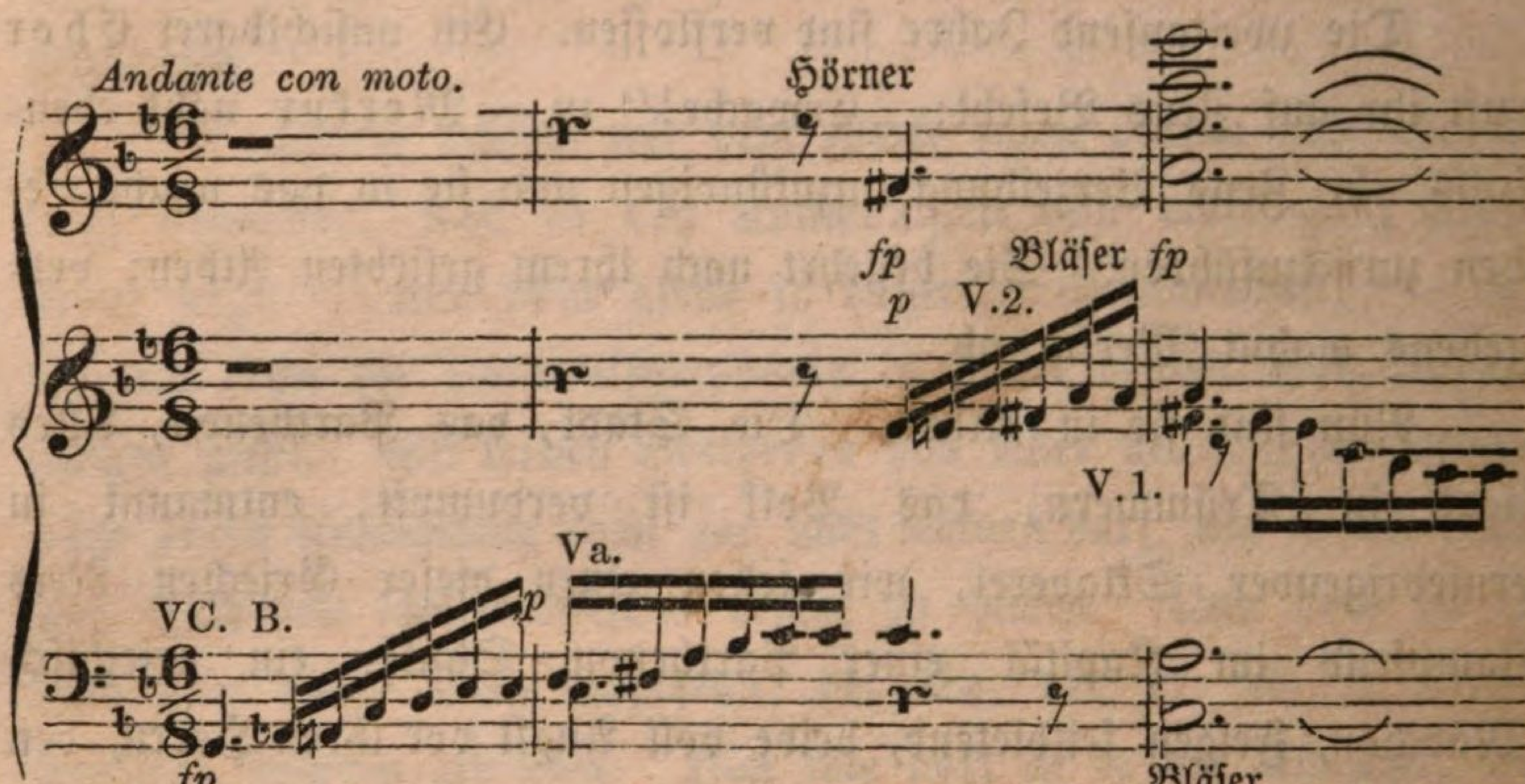
Minerva erträgt den Anblick nicht, sie verlangt nach Rom. Das muß Merkur widerrathen, auch Rom sei der Barbarei verfallen, die Musen seien zu andern Völkern entflohn und hätten in Ungarns Hauptstadt eine würdige Stätte gefunden. Dahin also wendet sich das Götterpaar.

Wir befinden uns in Pesth. Ein Greis fühlt sich verjüngt

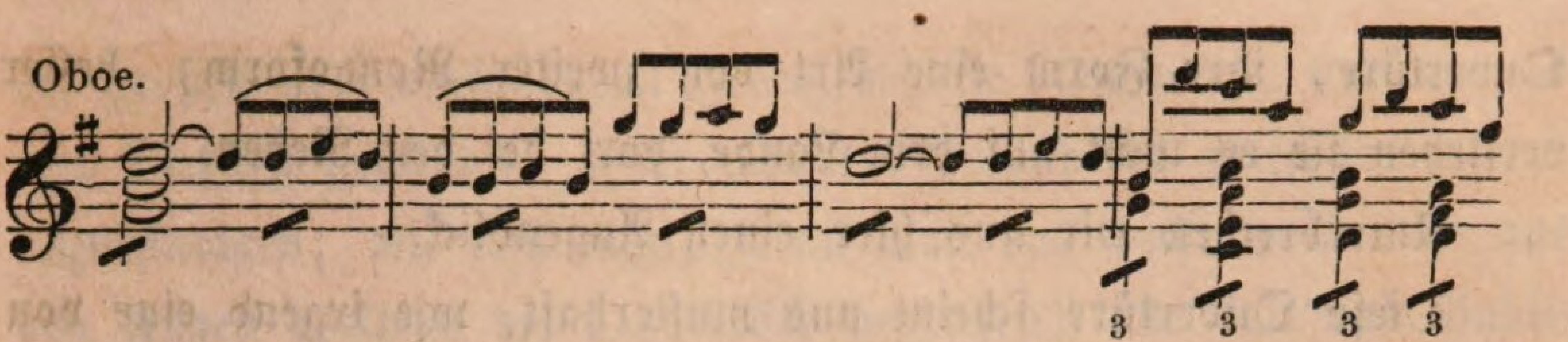
im Anblick des Emporblühens seiner Stadt und im Gedanken an den väterlichen Herrscher, Kaiser Franz. Minerva und Merkur erscheinen, das nun Erfolgende zu betrachten. Denn schon wird im Feierzuge Thaliens Bild auf einem Triumphwagen von Genien herangeführt, Melpomenens Triumphwagen folgt. Hinter Altären werden die Götterbilder aufgestellt, aber alsbald erhebt sich auch, auf des Oberpriesters Flehen, unter rollendem Donner des Zeus Franz des Kaisers Brustbild und Altar inmitten der Tragödie und Komödie, und Preisgesänge wallen mit Opferweihrauch empor. —

Dies war die Aufgabe. Wo nur ein Samenkorn seine Stätte fand, da gedieh dem Beethoven Alles, alles so fach- und bühnengemäß, daß man die größten Hoffnungen für eine neue Opernkomposition hätte fassen mögen, wenn nicht eine wirkliche Oper noch ganz andere Bedingungen auferlegt hätte.
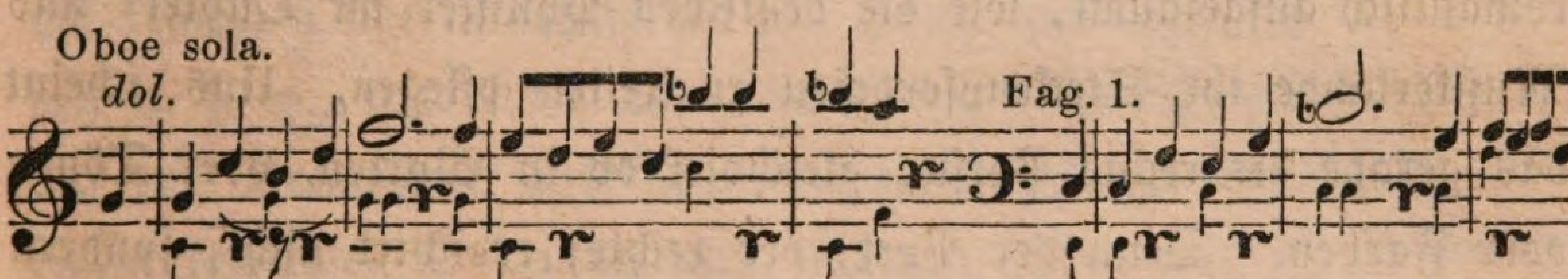
Die Ouvertüre deutet im ersten Zug ihrer Einleitung
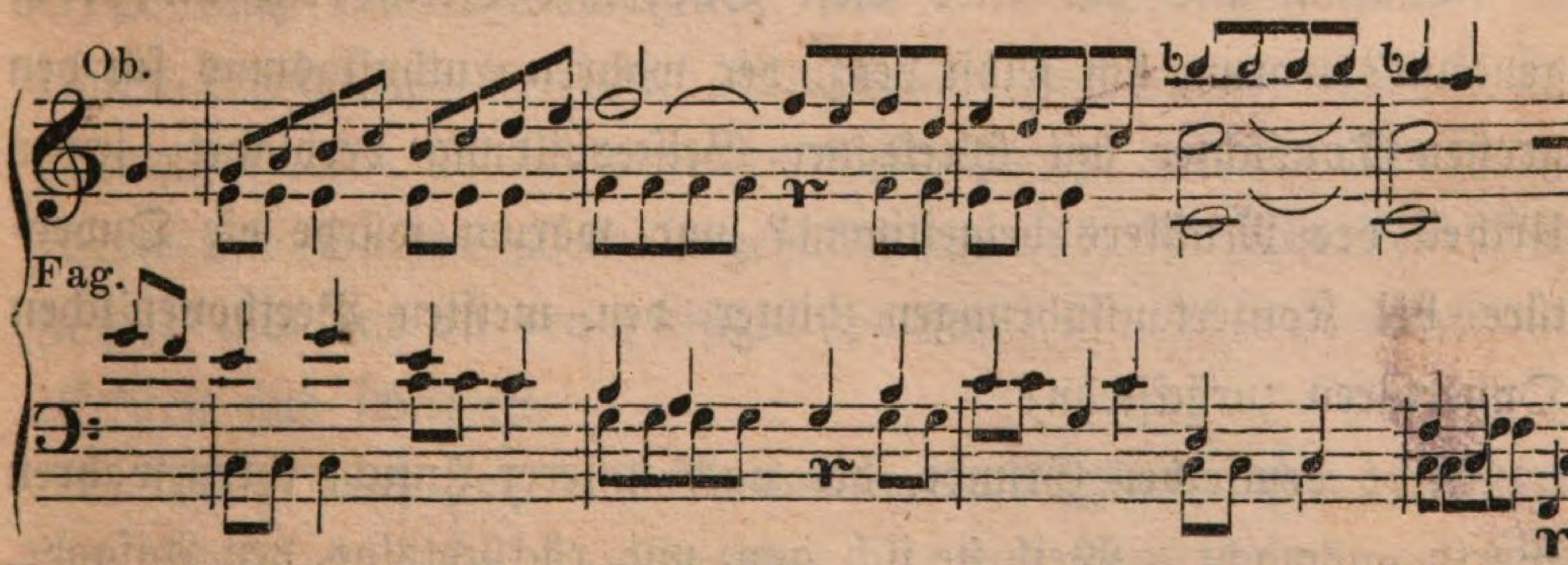


auf den Moder und Wust, in den die entweihten Trümmer des Parthenon gesunken sind, Anklänge an das weichliche Klagelied der beiden Griechen und an die Altarweihe folgen. Im letzten Satze (G dur) führt die Oboe prägnant, aber nicht des quellenden Lebensodems voll, den der Weihgesang später ausströmen wird, die Melodie und verirrt sich kadenzirend über G, um sogleich den Hauptsatz des Allegro ma non troppo



wieder auf G anzustimmen, den gleich das Orchester, die Geigen obenan, in geräuschvoller Freude wiederholt. Es ist die kindliche fast kindisch tändelnde, unschuldvolle Heiterkeit eines unter väterlicher Herrschaft ruhenden Volks von Hirten und Winzern; nicht straff, nicht geistig, wie Germanen und Romanen, oder in großen Tagen der edle Stamm der Magyaren, aber sie freuen sich ihrer Fluren und der schnell darüberhinfliegenden Rosse. Im zweiten Hauptsatz und Gang ist viel überstürzende Lebendigkeit, Rührigkeit ohn' Ende, Tokaierblut, aber ohne Tiefe der Leidenschaft, blos Naturell, aber ein reiches. Und sie schämen sich nicht, man sehe den Seitensatz, in C dur in der Unterdominante,



der ländlichen Schalmei und des Tanzes zum Wechselgesang, sondern werden noch eifriger und regsamer



und rustiker, man könnte sich einbilden, das nußbraune Mädchen entgegentanzen zu sehn dem wilden Csiko, den sie gern zähmt.

Unversehens geht das folgende Gestürme des zweiten Hauptsatzes wieder los und der erste tändelt hinterdrein. Das ist die

Ouvertüre, ihre Form eine Art von zweiter Rondoform, besser verstehen sie es nicht auf dem Lande, dort bei den Reben.

Unterbrechen wir uns hier einen Augenblick.

Diese Ouvertüre scheint uns musterhaft, wie irgend eine von Beethoven, denn sie erfüllt wie irgend eine ihren Zweck. Sie deutet Alles an, was das Festspiel für die Musik bringt: die Verwüstung des ehemaligen Musensitzes, die Verkommenheit des Volkes dort, wo nichts zu hoffen scheint. Dann sagt sie voraus, daß die Musen in ein frisch bereites Land ziehen werden und zeigt uns sein naturfrisches Volk, das der höheren Kultur entgegenstrebt. Das Alles wird kurz abgethan, wie dem Prolog — und solchem Prolog ziemt; und Alles ungeschmückt und ungeschminkt, der Moder wie der Moderdunst, das junge Kulturvölkchen, wie es eben aus den Roßtriften und Keltern hervorkommt, nicht auf Römerstelzen, wie die Franzosen sich einzuführen lieben, und nicht sentimental-romantisch aufgezäumt, wie die deutschen Philister im Dichter- und Musikerlande ihr Steckenpferdchen zu reiten pflegen. Uns scheint das gerade die rechte Poesie, gleichviel ob in Worten, oder Tönen oder Farben. Denn der Poet, der rechte, erdichtet nicht, sondern dichtet oder tichtet und trachtet der Wahrheit nach; ein Goethe, ein Shakespeare, ein Beethoven sind die eigentlichen Wahr-Sager.

Warum also hat Ries diese Ouvertüre Beethovens unwürdig genannt? warum hat selbst Lenz, der wahren Enthusiasmus für den großen Tondichter mit überlegner Geistesbildung verbindet, jenem Urtheil des Musikers beigestimmt? und warum würde die Ouvertüre bei Konzertaufführungen hinter den meisten Beethoven'schen Ouvertüren zurückstehn?

Aus demselben Grunde, der nach unserer Ansicht ihren wahren Werth ausmacht. Weil sie sich ganz und rücksichtslos der Aufgabe, die ihr gesetzt ist, hingiebt, nur die Gegenstände und Zustände, die wir sehn sollen, mit ächten Lokalfarben nach dem Leben hinmalt, und sich dabei durch nichts beirren läßt, nicht durch Schön- und Großthuerei mit sogenannten schönen und großen Ideen. Beethoven hat
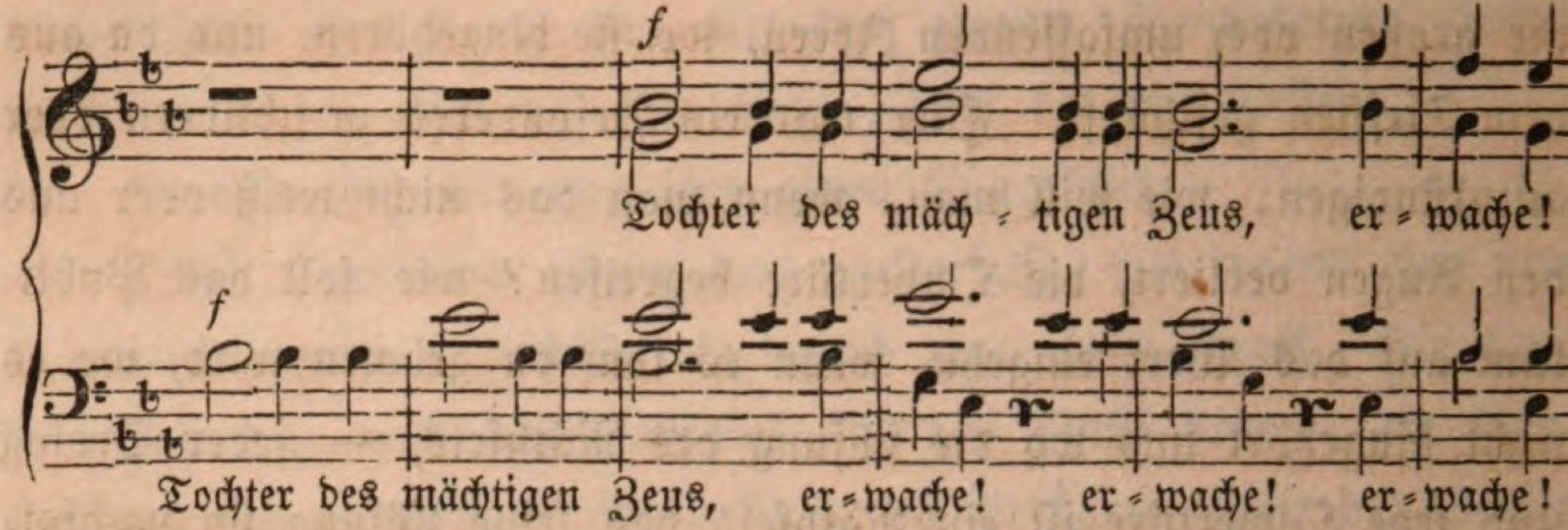
die großen oder umfassenden Ideen, wo sie hingehören, und da aus dem Tiefsten geschöpft. Hier war ein Besonderes zu schildern oder anzukündigen; wie will man, wenn man das nicht weiß oder aus den Augen verliert, die Ouvertüre begreifen? wie soll das Publikum auf das Werk eingehn, wenn es ihm da geboten wird, wo es nicht hingehört und wo die Lösung des Räthsels, — jeder Prolog und jede Ouvertüre ist ein Räthsel, das seine Lösung im nachfolgenden Drama findet, — nicht gegeben wird?

Kennt man aber das Drama, so frage jeder Komponist sich, was man wohl zu seiner Einleitung hätte Besseres oder Anderes sagen können? — und jeder gebildete Liebhaber, z. B. Lenz, frage sich: welche sonstige aller ihm bekannten Ouvertüren er wohl vor diesem Drama passend finden würde? Niemand wird eine haltbare Antwort geben.
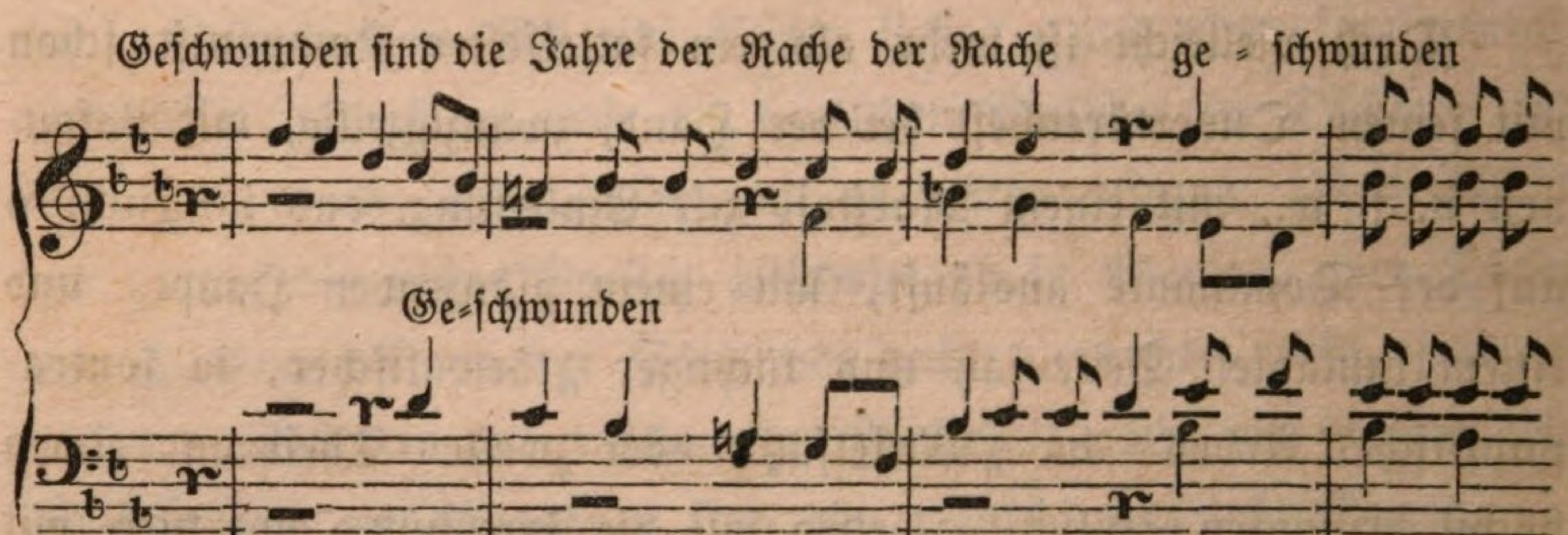
Doch vielleicht ist mehr als ein sattelfester Komponist schon mit seinem Ouvertürenheft bei der Hand, zwanzigzeilig, mit Posaunen u. s. w., mit einem Maestoso zur Einleitung, das languendo auf der Dominante ausläuft, mit einem glänzenden Haupt- und einem kantablen Seitensatz und tüchtiger „thematischer, ja kontrapunktischer Arbeit" im „Mittelsatz" oder zweiten Theil und einem höchst brillanten Schluß, — etwa wie die Freischütz-Ouvertüre, mit Cdur nach Cmoll losplatzend, was Oulibicheff dem Finale der Cmoll-Symphonie vorzieht. Wir kennen das schon. Das ist Kapellmeistermusik, in der endlosen Geschäftigkeit um hundert fremde Werke und Sachen zusammengehascht und der knappen Zeit abgestohlen und mit all den pfiffigen Praktiken der Bühnen-Erfahrung effektfest und schußfest.

Es ist doch gut, daß Beethoven nicht Kapellmeister geworden. Die Musik oder der Kapellmeister — oder beide wären am Ende davongelaufen.

So blieb er unter anderm seinem Festspiel treu. Wenn der Vorhang sich gehoben, ertönt, von Harmoniemusik eingeleitet, im feierlichen Aufruf der Chor der Unsichtbaren



ganz angemessen, ohne nach Anderm, oder Mehrerm, oder irgend einem Reiz, als dem, der in der Sache liegt, zu streben. Die Stimmen individualisiren sich in sprechender Polyphonie, gerade so viel, als die Sache fodert und die Bühne erträgt. Dabei ist die Instrumentation bemerkenswerth. Sie ist Anfangs nur auf Harmoniemusik von Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern beschränkt; nach dem redenden Chorsatze
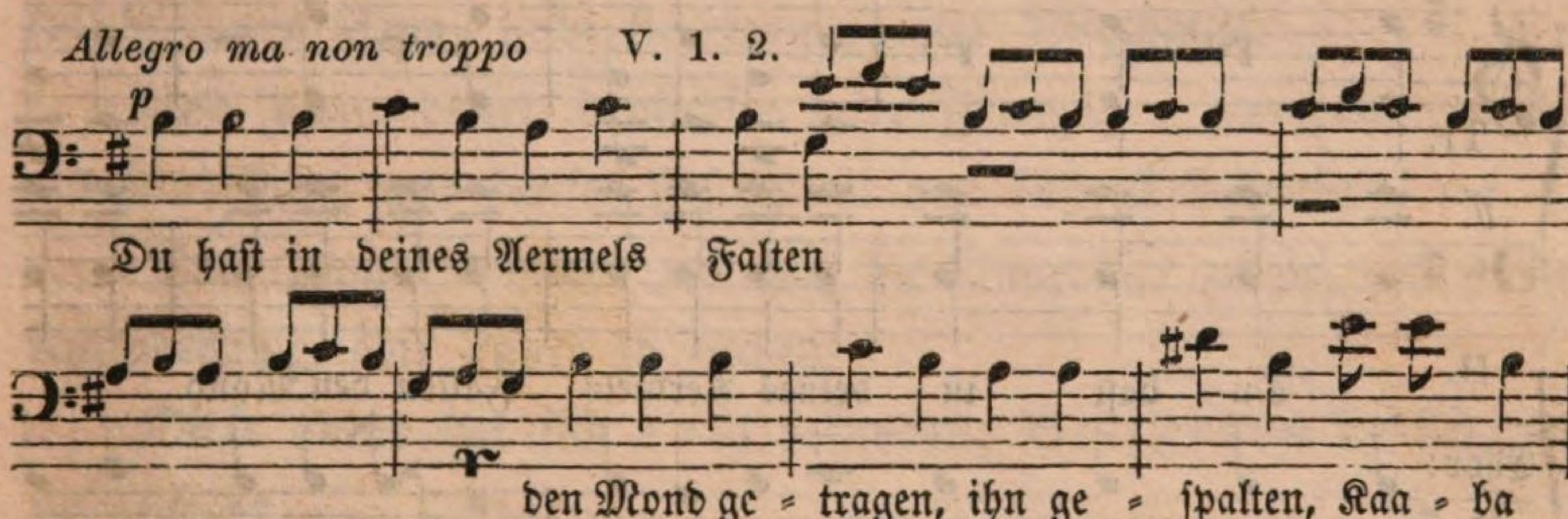


tritt dann eine Soloflöte auf, mehr melismatisch phantasirend, als mit fester Melodie, mit hochliegenden, feinklingenden Oboen und tiefliegenden Saiten (ohne Kontrabässe) begleitet. Es ist die Versöhnung und Hoffnung, die hier angedeutet werden soll; die Flöte ist Beethoven oft gleichsam Symbol höherer Verkündung, wiewohl er selbstverständlich daraus keine Manier werden läßt, sondern über alle Mittel frei schaltet.

Der Chor ist breit und würdig durchgeführt, angemessene Grundlage eines Festspiels, in dem Götter und Altäre aufgestellt werden.
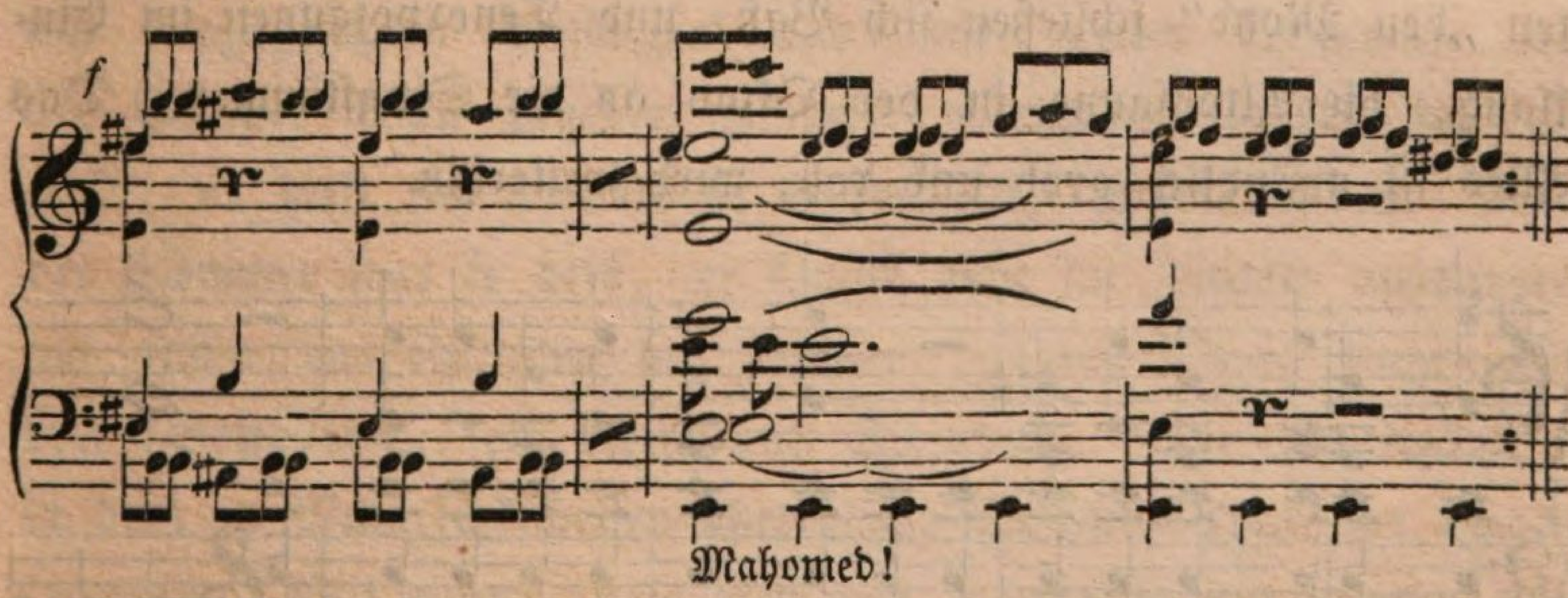
Jetzt sind wir auf dem Trümmerfelde der Akropolis, jener Einleitungssatz der Ouvertüre kehrt wieder, den Wust, den wir sehn,

noch mehr zu versinnlichen. Das Griechenpaar singt sein Duett, eine klagende weiche Liedweise, in Gmoll zwischen $\bar{d}$ und g ($\bar{\bar{d}}$-$\bar{g}$) plagalisch*) ab- und aufschwebend, ein Ausdruck sclavischer Hingegebenheit, ganz national individualisirt, so sangbar, so einfältig und faßlich, daß es rührend ist, dem symphonischen Helden in diesem letzten Schlupfwinkel gescheuchter Seelen zu begegnen.

Und nun naht von Weitem und immer näher rückend der Chor der Derwische, in dumpfer pfäffischer Bornirtheit mit der Kraft wüthenden Fanatismus ausgerüstet, unüberwindliche Barbarei. Es ist ein Männerchor, Tenöre und Bäße im Einklang, blos von Saiten, Hörnern, Trompeten und Posaunen begleitet, — nichts weiter. Der Chor naht von Weitem,
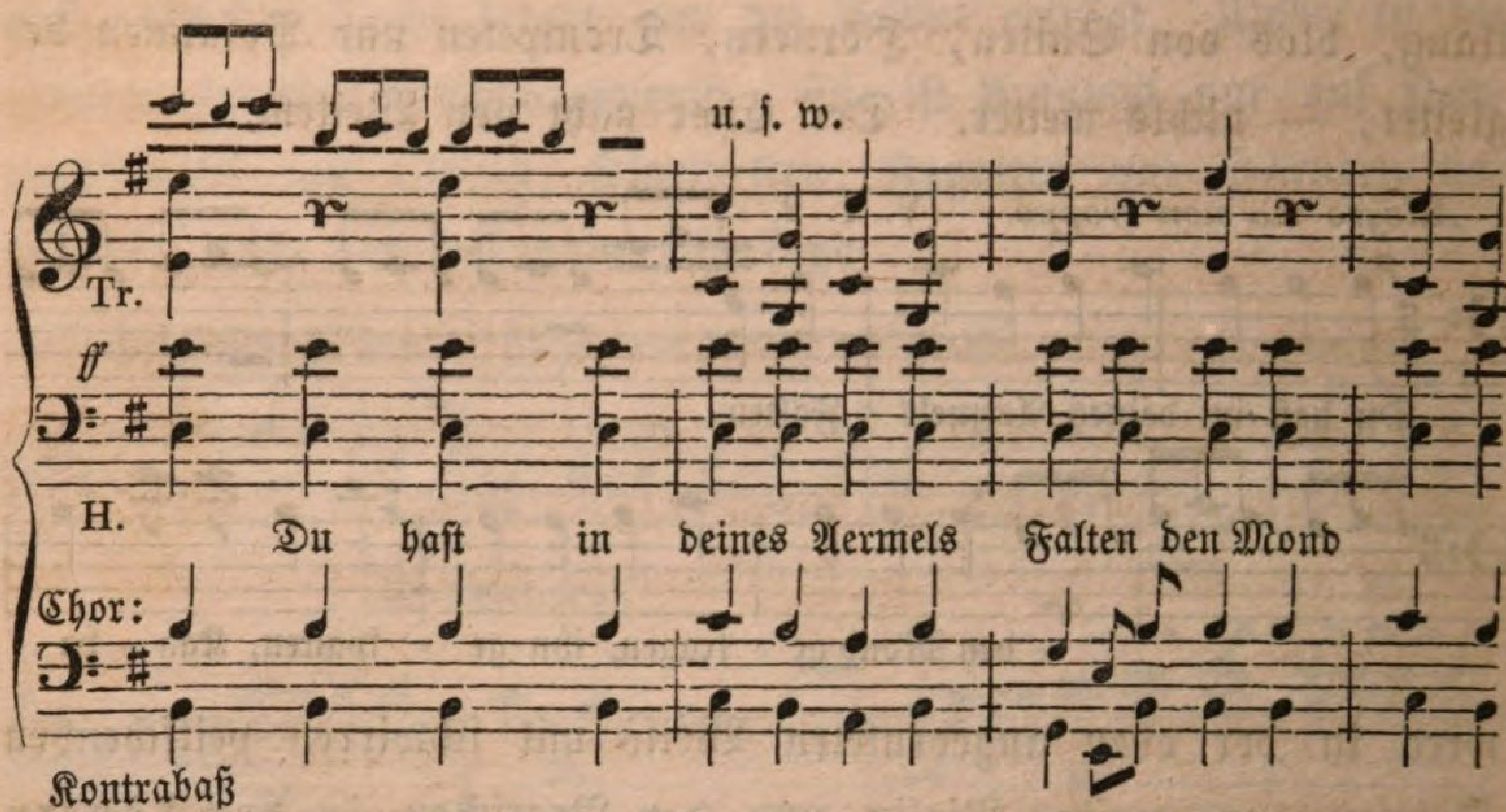


wird in der oben angedeuteten Weise mit schwirren peitschenden Triolen der zweiten Violin und der Bratschen in der höhern Oktav, zum Nachspiel —
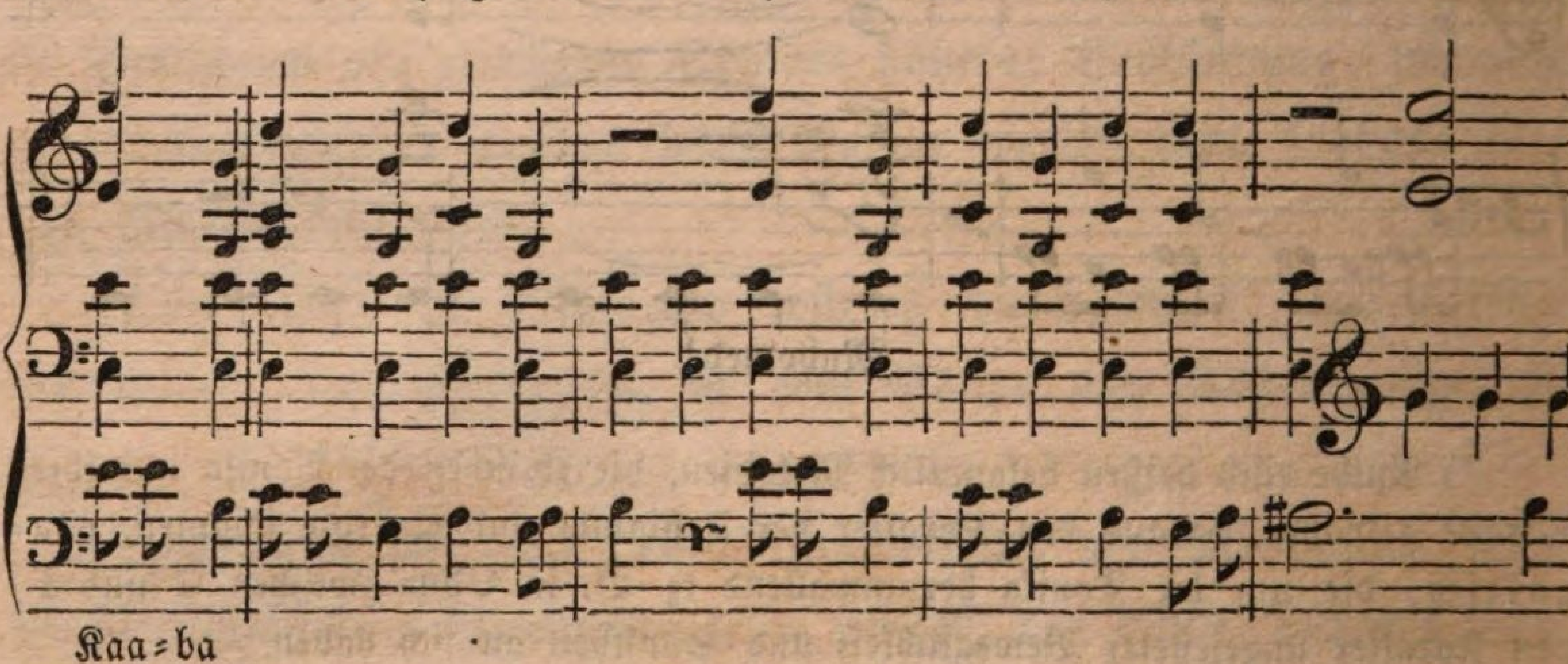


*) Authentisch heißen bekanntlich Melodien, die zwischen der Tonika und ihrer Oktave gespannt, daraus den Karakter der Festigung und Energie schöpfen, plagalisch, die um die Tonika herumwallend (z. B. in Cdur zwischen G und F) den Karakter ungefesteter Beweglichkeit und Sanftheit an sich haben.

treten Kontrabaß und erste Violin zu, die Saiten schwingen durch alle vier Oktaven ihren Wirbeltanz, die Posaunen wiegen sich bärengleich in Oktaven auf $\begin{matrix}\bar{e}-\bar{h}\\ e-h\end{matrix}$ die C-Hörner blasen Takt 3 und 4 das $\bar{g}-\bar{a}$ fanatisirt hinein.

Nun kommt es erst toll. Die Schaar der Glaubenswüthigen ist nähergerückt, laut erschallt ihr Gesang, Baßposaune und Kontrabaß singen mit, die Violinen in drei- und zweigestrichener, die Bratschen in eingestrichener und kleiner Oktav wirbeln ihre Triolen, dazu nun blasen Trompeten und Hörner in die dunkle Glut,



der Kontrabaß geht durchaus eine Oktav tiefer mit, von den Worten „den Mond" schließen sich Baß- und Tenorposaunen im Einklang, die Altposaune in der Oktav an die Singstimmen. Das Alles ist unendlich grob und roh, wird weiterhin



mit den launischen Einsätzen und Abbrüchen der Trompeten, mit dem tückischen Eigensinn der Hörner ungeschlacht und stierköpfig und steigert sich noch bis zur Verrücktheit der Opiumwuth.

Dergleichen giebt es gar nicht noch einmal an drastischer Kraft, wie das zuschlägt, wo es kann und nicht kann, wie das absetzt, ganz eigensinnwillig!

Dann kommt der Janitscharenmarsch, kindisch-vergnügt, Anklänge aus der asiatischen Steppe. Das Ganze ist wie lebendig aus dem Leben gestohlen.

Dann in Pesth zu der Rede des Greises Harmoniemusik (Oboen, Klarinetten, Fagotte in drei Oktaven übereinandergesetzt, dazwischen aushaltende Hörner) wieder durchaus lokal, ländlicher kulturjunger Sinn, nicht sichergegliederter Rhythmus.

Und dann dieser lieblichste aller Feierzüge, durchaus nichts als Wohlklang und sanfte Festlichkeit und süße Erhabenheit! —

Noch einmal kommen wir auf die Ouvertüre zurück und unsre Auffoderung, eine andre zu suchen.

Diese andre hat sich doch gefunden; Beethoven selbst hat sie gegeben.

Zur Eröffnung des neuen Theaters in der Josephstadt, zum Namensfest des Kaisers Franz sollte dieses Festspiel mit einem andern, dem diesmaligen Ort' angepaßten Texte von Karl Meisel, mit neuzugefügten Gesängen und einer neuen Ouvertüre am 30. Oktober 1822 gegeben werden. Beethoven machte sich im Juli, er hielt sich damals in Baden auf, an die Arbeit. Aber der Sommer war so heiß, er konnte nicht im Zimmer ausdauern und suchte den Schatten der Wälder. „Eines Tages gingen wir drei (Beethoven, sein Neffe und Schindler, Schindler erzählt's) in dem an Naturschönheiten überreichen Helenen-Thale bei Baden spazieren. Mit einem Male hieß uns Beethoven vorausgehn und ihn am Sommerpalais des Erzherzogs Karl erwarten. Nach einer halben Stunde ungefähr kam er und sagte, er habe so eben zwei verschiedne Motive zu dieser Ouvertüre notirt, deren Plan er so-

gleich näher entwickelte. Das eine Motiv sollte in seiner ihm eigenthümlichen Stylweise ausgearbeitet werden, das andere aber in Händelscher. Er fragte dann, welches von beiden Motiven uns am besten gefalle zu dem bewußten Zwecke. Ich entschied mich schnell für das im Händelschen Styl, ohne Rücksicht auf das andere ...... aus dem andern wäre auch ein großes Werk entstanden." Beethoven entschied, wie Schindler gewünscht.

Allein die Ouvertüre wurde zu spät fertig, die Stimmen wimmelten von Schreibfehlern, die Ausführung war höchst mangelhaft, selbst die spätere Aufführung durch das Orchester des Operntheaters in Beethovens Konzert 1824 war noch sehr unbefriedigend, so daß Beethoven nach der letzten Aufführung seinem Freunde sogar Vorwürfe machte, ihm den Rath ertheilt zu haben. Schindler benahm sich dabei durchaus würdig, und wir Alle sind ihm Dank schuldig für seinen Rath, der dazu beigetragen hat, die Welt um ein Meisterwerk eigenthümlicher Art (denn mit dem Händelschen Styl ist es gottlob nicht ernstlich gemeint) zu bereichern, das übrigens später aller Orten mit dem größten Beifall aufgenommen und als

Ouverture en Ut à grand orchestre,

als Op. 124 herausgegeben ist.

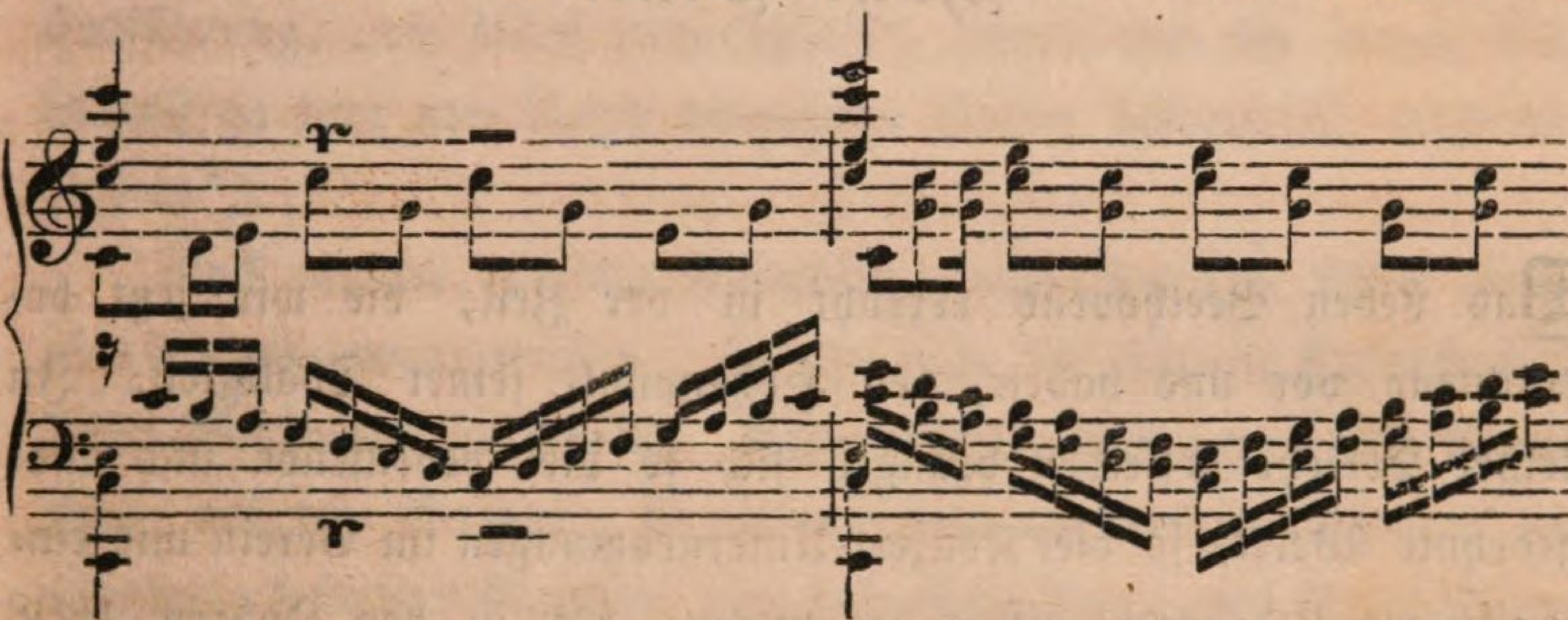
Nun also: ist unsre frühere Ansicht durch diese zweite Ouvertüre von Beethovens eigner Hand widerlegt?

Durchaus nicht.

Vor Allem muß festgehalten werden, daß Beethoven die neue Ouvertüre nicht etwa aus Unzufriedenheit mit der alten geschrieben hat, sondern auf Bestellung des josephstädtischen Theaters, und zwar zu einer Doppelfeier, zur Eröffnung des neuen Theaters — nicht in Ungarn, sondern in Wien, und zur Feier des kaiserlichen Namenstags, daß auch das Drama selbst dem diesmaligen Schauplatz angepaßt und sonst noch verändert wurde. Da wär' allerdings die alte Ouvertüre, die ganz lokal und gar nicht hochfeierlich ist, sehr unangemessen gewesen.

Betrachten wir dann die neue Ouvertüre näher, so finden wir folgende Sätze.

Nach wenigen ankündigenden Schlägen tritt in C dur ein sanft-feierlicher Marschsatz ein, der kräftiger wiederholt wird, vielleicht das Herantreten eines Festzugs andeutend. In lebhafterer Bewegung schließt eine muntere Trompeten-Fanfare mit rhythmischen Schlägen des Orchesters an. Sie wiederholt sich in gleicher Weise unter lebhaften, nicht gerade ernsthaft wirkenden Gängen der Fagotte,



bildet ganz in gleicher Weise, nur noch lustiger, ihren zweiten Theil, als würde zum neuerrichteten Freudentempel das Volk zusammentrompetet, — und nun beginnt in den Instrumenten, ähnlich wie zuvor in den Fagotten, ein Treiben der Stimmen, einer nach der andern, einer durch die andre, wächst wie ein Sturm ungeduldiger Freude und senkt sich in die Stille (Seite 14 der Partitur, vom letzten Takt an) sinniger Erwartung.

Nun beginnt ein anderes Treiben, geordneter, kunstmäßiger; es ist der Hauptsatz der Ouvertüre, der sich, natürlich sehr frei, als Doppelfuge oder Doppel-Fugato breit und glänzend, einmal (S. 45) sogar den Ton der bleichen Tragödie anklingend, zu Ende führt. Ist es ein „was wir bringen", das Beethoven vorgeschwebt zur Weihe der Bretter, die die Welt bedeuten? Jedenfalls ist dieser Satz und die ganze Ouvertüre ein herrlich Tonspiel.

Aber zu den Ruinen von Athen hat sie nicht mehr Bezug, als zu jedem Festspiel, das irgendwo gefeiert wird.

Hohe Flut.

Das Leben Beethovens erreicht in der Zeit, die wir jetzt betrachtend vor uns haben, den Höhenpunkt seiner Thätigkeit. In keiner Periode desselben drängen sich so viel bedeutende und ausgedehnte Werke, so viel Konzert-Unternehmungen im Verein mit eingreifenden Lebensereignissen zusammen, als in den Jahren 1808 bis 1814. Schon haben wir aus dieser Periode das G dur- und Es dur-Konzert, die Fantasie mit Orchester und Chor, die Pastoral- und die achte Symphonie, die erste Messe, Egmont, die Ruinen von Athen, die Umarbeitung der Oper zur Betrachtung gezogen, auch einen flüchtigen Blick auf die Umgebung, die sich um Beethoven schaarte, geworfen.

Bettina hatte, wie es heißt, vermittelt oder der Zufall es gemacht, daß *Beethoven* 1812 im Sommer in Teplitz mit *Goethe* zusammentraf. Was die — wie soll man sagen? — Bettina-Beethovenschen Briefe, die von Bettina übersetzten oder fabrizirten Briefe darüber berichten, ist S. 129—134 mitgetheilt worden. Die beiden Dichter hätten, erzählt Lewes in seiner Biographie Goethe's, einige Tage mit einander verlebt und seien von einander geschieden, jeder mit der tiefsten Bewunderung für des andern Genie. Daß Beethoven diese Bewunderung für Goethe gehegt, ist begreiflich und sogar (S. 154) beurkundet. Möglich, daß Goethe Gleiches für Beethoven empfunden; Folge des teplitzer Zusammentreffens konnte

es nicht sein. Ohne Zweifel hat schon Beethovens Taubheit lebhaftere Mittheilung gehindert; er selber hat nachgehends Goethe's Geduld mit ihm, wegen seiner Schwerhörigkeit, gepriesen. Ueberdem war wohl auch des Musikers wortkarges Wesen, sein anachoretenhaftes Eingesponnensein in die Tonwelt wenig geeignet, mit dem sonnigklaren Goethe in ein lebhaftes Verhältniß zu treten. Auf der andern Seite war Goethe's Verhältniß und Vertrautsein mit Musik ein sehr allgemeines, schon Mozart mit seiner Entführung, „die Alles niederschlug", scheint ihm bei seinem Verhältniß zu dem nun längst vergessnen Kaiser befremdlich erschienen zu sein*).

Noch einmal, erzählt Schindler, seien Beide in Wien (wann aber?) zusammengetroffen. Goethe habe bei seinem Aufenthalt in Wien Beethoven aufgesucht. Beide gingen nach der ersten Begrüßung auf die Bastei. Beethoven war bereits ein stehender und allgemein beliebter Karakter, eine öffentliche Figur, ein Stück Wiener Leben; von allen Seiten gab es daher Schritt für Schritt bald ehrerbietige, bald vertraulich-freundliche Grüße. Goethe bezog das, im natürlichen Bewußtsein seiner Geltung, auf sich selber und konnte nicht umhin, sein Erstaunen über diese außerordentliche Höflichkeit auszusprechen. „Man grüßt nicht Sie, man grüßt mich," war Beethovens einfache Antwort, die wohl nur erläutern sollte. Ob Goethe sie so genommen, steht dahin. Gewiß ist, daß er Beethoven keinen persönlichen Antheil zugewendet. Als derselbe später, im Jahr 1822 Goethe bat, den weimarischen Hof zur Annahme eines Exemplars der zweiten Messe zu bewegen, blieb der Brief ohne Antwort und ohne Folge, so leicht es Goethe als Minister

*) Mendelssohn hatte bald vor oder nach seiner italischen Reise Goethe, ganz allein mit ihm, mehrere Bach'sche Compositionen vorgetragen, da der Dichter gern den Bach kennen lernen wollte. Goethe hatte sich in eine halbdunkle Ecke zurückgezogen und saß da ganz still; nur bisweilen bemerkte Mendelssohn eine aufzuckende Geberde. Als das Spiel geendet war, dankte Goethe dafür, ohne ein Wort über Bach oder den empfundenen Eindruck zu äußern.

und Liebling des Hofes hätte fallen müssen, den für Musik freigebigen Hof zu einer Ausgabe von funfzig Dukaten — das war die von Beethoven festgesetzte Summe — zu bewegen. Man muß annehmen, daß beide ausgezeichnete Männer nichts mit einander anzufangen wußten. Man kann in gewissem Sinne sagen: Goethe fing da an, wo Beethoven aufhörte; bei dem Musiker ist ein ewiges Werden, der Dichter hat es mit dem Sein, mit dem Gewordensein zu thun. Die Ruhe des Seins war in Goethe zur marmorfesten und marmorkalten Plastik der Hellenen gefestet.

Stellen wir diesem Marmor gleich eine der wärmsten Schöpfungen Beethovens aus derselben Zeit gegenüber,

Les adieux, l'absence et le retour;
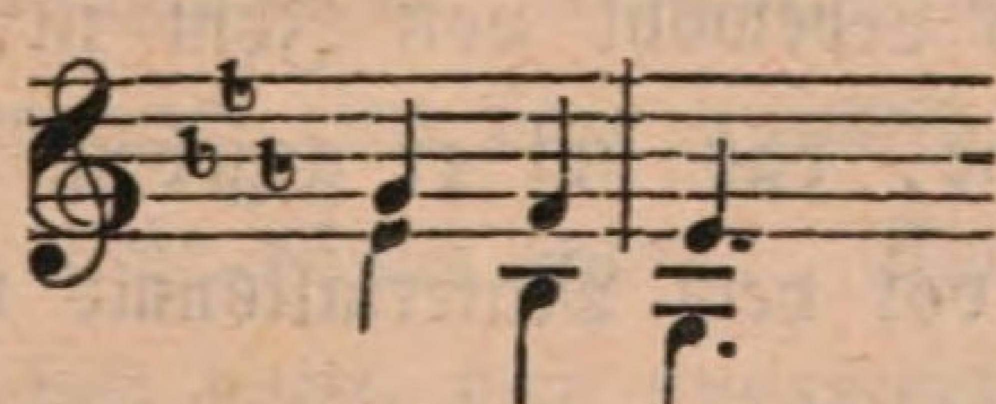
Sonate pour le Pianoforte, Oe. 81,

eins seiner reizendsten Gebilde, merkenswerth, weil es, gleich der Pastoral-Symphonie, nicht blos im Ganzen, sondern Satz für Satz den ganz bestimmten Inhalt mit Worten angiebt, den Beethoven mit Bewußtsein in sich getragen und offenbaren gewollt.

Hier ist also wieder diese Programmenmusik, dieses spectre rouge der reaktionären Halbkritik, — aber es ist ein ausführbares Programm und ein wirklich ausgeführtes.

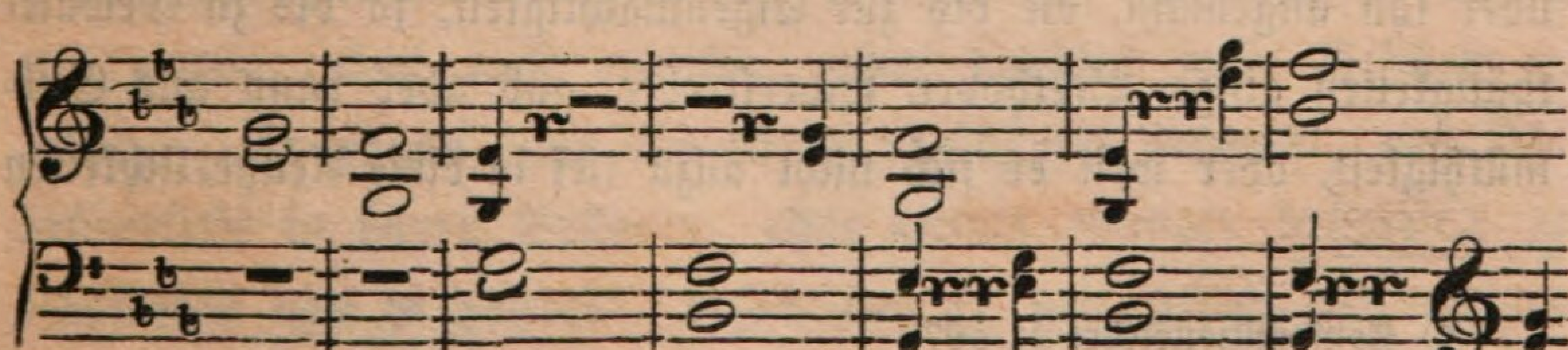
Den Formalisten unter den Kunstphilosophen, die nämlich der Musik nichts als Formenspiel zugestehn, sollten dergleichen zugleich thatsächliche und wörtliche Zeugnisse eines Mannes wie Beethoven doch Stoff zum Nachdenken geben. Und wenn sie dem Zeugnisse gegenüber behaupten, das Alles sei Einbildung, der Komponist habe die Gedanken wohl neben dem Kunstwerke gehabt, nimmermehr aber in das Kunstwerk hineinlegen können — immer diese naturwidrige Spaltung der Geistkörperlichkeit! — weil die Musik sich dem versage: so sollten sie wohl bedenken, daß alle großen Tondichter hier neben Beethoven stehn, mithin alle derselben Einbildung, demselben Irrthum in ihrem Fache verfallen sein müßten — und mit ihnen die Hunderttausende, die ihre Werke gefaßt haben.

Genug, diese Sonate ist ein solches Seelengemälde, das Trennung, — wir nehmen an, zweier Liebenden, — Verlassensein, — wir nehmen an, der Geliebten oder Gatten, — und Wiedersehn der Getrennten vor die Seele bringt; wir lassen dahingestellt, ob wir recht gethan, indem wir den zweiten Gedanken, „l'absence" von Beethoven bezeichnet, in das Persönliche hinübergezogen. Allein die ganze Komposition zeichnet Personen. Im Mittelsatze steht nur eine, ebenso festbestimmt stehn im ersten und letzten Satze zwei Personen vor uns, durchaus findet man die zwei Stimmen, und zwar Diskant und Tenor, Jüngling und Jungfrau, duettmäßig klar geführt; es ist ein Duodram des Abschieds und ein zweites des Wiedersehns, die Zeichnung ist so sicher zweipersönlich, daß man sie schon äußerlich, ohne tieferes Eingehn, erkennen und verfolgen kann. Hier sehen wir also klar die „zwei Prinzipe", wie Beethoven (Th. I. S. 178) seinen Gegensatz zweier Personen bezeichnet, vor uns und können ermessen, wie weit jene frühern Fälle von dem gegenwärtigen abstehn. Seinen Gipfel erreicht der Ausdruck der Zweiheit, wenn das



Le-be-wohl,

das vom Eintritt der Einleitung durch den ganzen ersten Satz hindurch den Grundgedanken bildet, zuletzt ganz allein den Augenblick des Scheidens erfüllt. Wie in der Wirklichkeit da die bebenden Stimmen ihr „Lebewohl!" und ihr „Leb' wohl denn!" mischen würden, so gestaltet sich ganz naturgemäß auch bei Beethoven



die Scene,*) idealisch und, nach dem Bedürfniß der Musik, chorisch wird jeder der Stimmen hier die Rede in Zweiklängen gewährt; vor- und nachher ist jede für sich monodisch gehalten.

Hier liegt nun wieder eines von den Beweisstücken für das Eindringen des bewußten Geistes in das Tonwesen vor uns. Dem abstrakten Harmoniker muß dies Ineinanderklingen grundverschiedener Akkorde, oben Takt 4 bis 7 als unbegreifliche, ja sinnlose Vermengung erscheinen; in der That ist hier nicht irgend eine einzelne Regel der Harmonie verletzt, etwa ein Vorhalt unrichtig (wie sie's nennen) geführt, sondern die Harmonie ist ihrem Grundbegriffe nach aufgehoben, indem zwei einander ausschließende Akkorde zu Einem Moment zusammenschmelzen. Solche Stellen sind es, bei denen Fetis ausruft: „Wenn man das Musik nennt, so ist es wenigstens nicht das, was ich Musik nenne.“ Aus abstrakt musikalischem Standpunkte hat er Recht. Allein der Ton oder Akkord ist in der Tondichtung so wenig das Wesentliche, als das Wort in der Poesie; der Geist des Dichters erfaßt und verwendet beide zu seinen Zwecken. Beethoven hat hier nicht mit Akkorden zu thun gehabt, sondern das Lebewohl von Ihm zu Ihr, von fern und nah ineinanderklingend, das hat er gegeben. Die Idee waltete, wie immer, bei ihm vor dem Materialismus vor.

Wären nur nicht die materialen Interessen auch im Leben, wo sie so nachdrücklich sich geltend machen, versäumt worden! Die Zahl der Werke war im Jahre 1812 auf nahe an hundert gestiegen, die Honorare hatten sich erhöht, kostbare Geschenke waren reichlich eingegangen. Wo waren diese Kostbarkeiten geblieben? Was war mit den Honoraren und sonstigen Einkünften geworden?

Sein Bruder Karl hatte sich einer förmlichen Bevormundung über ihn angemaßt, die bis zur Eigenmächtigkeit, ja bis zu Gewaltthätigkeiten ging. Beethoven widerstrebte, gab aber dann aus Gutmüthigkeit, oder weil er sich nicht allzu tief in diese Aeußerlichkeiten

*) Kompositionslehre I, 567.

einlassen mochte, wieder nach, so daß der Aergernisse, wie es scheint, kein Ende war. Ries erzählt einen solchen Vorgang aus früherer Zeit, 1803, der Nachfolger genug gehabt haben wird, da der Sinn beider Handelnden derselbe blieb.

„Beethoven hatte die drei Sonaten Op. 31 (erzählt Ries) an Nägeli in Zürich versagt, . . . während sein Bruder Karl, der sich leider immer um seine Geschäfte bekümmerte, diese Sonaten an einen Leipziger Verleger verkaufen wollte. Es war öfters deßwegen unter den Brüdern Wortwechsel, weil Beethoven sein einmal gegebenes Wort halten wollte. Als die Sonaten auf dem Punkte waren, weggeschickt zu werden, wohnte Beethoven in Heiligenstadt. Auf einem Spaziergange kam es zwischen den Brüdern zu neuem Streite, ja endlich zu Thätlichkeiten. Am andern Tage gab er mir die Sonaten, um sie auf der Stelle nach Zürich zu schicken, und einen Brief an seinen Bruder, der in einen anderen an Stephan von Breuning eingeschlagen war. Eine schönere Moral hätte wohl keiner mit gütigerm Herzen predigen können, als Beethoven seinem Bruder über sein gestriges Betragen. Erst zeigte er es ihm unter der wahren, verachtungwerthen Gestalt, dann verzieh er ihm Alles, sagte ihm aber auch eine üble Zukunft vorher, wenn er sein Leben und Betragen nicht völlig ändre. Auch der Brief, den er an Breuning geschrieben hatte, war ausgezeichnet schön."

Das Verhältniß der drei Brüder war, kurzgefaßt, dieses, daß der Musiker von den äußern Angelegenheiten allzuwenig Notiz nahm, sondern in seiner Tonwelt lebte, die Brüder aber nur für die niedern Interessen — nämlich ihre eignen niedern Interessen — Sinn hatten, und vom Wesen ihres berühmten Bruders nur so viel begriffen, daß er viel Geld machen könne — für sie. Wo waren alle Pretiosen hingekommen? Wenn man ihn fragte, schwieg er, wurde zuletzt auch unwillig, ohne darüber mehr Bescheid zu geben. Er fühlte, wie die vorige Geschichte andeutet, das Unbrüderliche in seinen Brüdern, ohne darum weniger brüderlich zu empfinden und zu handeln, außer daß er gelegentlich den andern

Bruder, Johann, den Hirnfresser (der von seinen, Ludwigs, Geistesfrüchten zehre) nannte. Daß die Brüder nicht im Mindesten auf das Beste Ludwigs bedacht waren, spricht sich darin deutlich genug aus, daß der bevormundende Karl bei aller Hinwendung auf die materiellen Interessen nie daran dachte, seinen Bruder zu Ersparnissen für die Zukunft zu veranlassen.

Zum Glück fanden sich Fremde, die bessere Gesinnungen bethätigten. Nanette Streicher, geborne Stein, die Gattin des berühmten Pianoforte-Bauers, ist hier rühmlich zu nennen. Sie fand Beethoven im Sommer 1813 in seiner Oekonomie in höchster Verfallenheit; er hatte nichts gespart, er hatte keinen Rock, kein ganzes Hemd. Im Verein mit ihrem Gatten nahm sie sich des großen Unmündigen an. Sie begann bei der Garderobe und ordnete dann das Hauswesen, bewog ihn, für den nächsten Winter sich bei Pasqualati einzumiethen und einen Diener anzunehmen, der das Schneiderhandwerk verstünde und die Garderobe in gutem Stand erhalten könnte. Endlich bewog sie ihn, von seinen bedeutenden Einnahmen zurückzulegen. Beethoven fühlte die Wohlthat, bewies sich folgsam und fing an, soweit es jetzt noch und bei seinem Naturell möglich war, sich an eine geregeltere Lebensweise zu gewöhnen. Während sein Diener im Vorzimmer schneiderte, schrieb er im Arbeitszimmer die Schlacht bei Vittoria und die andern Werke, die sich ihr anschlossen.

Die genannte Komposition, die später als

Wellington's Sieg in der Schlacht bei Vittoria, Op. 91,

herausgegeben wurde, sollte ihrem Schöpfer neben der unentreißbaren Lust am Schaffen und großem Erfolg' auch Widerwärtigkeiten und Aergerniß genug bereiten. Bevor wir auf das Geschichtliche eingehn, ist daran zu erinnern, daß jenes symphonische Werk aus zwei Theilen besteht, einem Schlachtgemälde und der Siegsfeier, und der Inhalt wenigstens im Allgemeinen zu bezeichnen.

Für den ersten Theil sind außergewöhnliche Mittel aufgeboten,

um den ganzen Vorgang der Schlacht musikalisch anschaubar zu machen.

Man hat sich den frühen Morgen des Schlachttages vorzustellen. Von der einen Seite vernimmt man aus der Ferne, allmählig näher rückend, die Trommeln, dann die Feldmusik des englischen Heers. Es ist das englische Volkslied Rule Brittannia, das von einem besondern Bläserchor, (mit den Trommeln in einem zweiten Lokal hinter dem eigentlichen Konzertsaal aufgestellt) intonirt und vom großen Orchester mit mächtigem Refrain besiegelt wird. Eben so rücken höhergestimmte Trommeln von der französischen Seite herbei, der französische Marsch, Marlborough s'en va-t-en guerre, schließt sich an, wie zuvor der englische. Beide Märsche sind vollkommen karakteristisch gewählt und behandelt, der englische mild und feierlich, fast bürgerhaft, wie einem Volke ziemt, dem das Bürgerthum höher steht, als der Glanz der Soldateska, der französische eichtsinnig, verwegen und vor Allem höchst beweglich. Seltsam ungeschickt, ein wenig milizenhaft, macht sich im englischen Marsche die Trompete heran, während im französischen Alles, von den Pikkolflöten bis hinab zu den Fagotten, in Terzen durch alle Oktaven verdoppelt, geschlossen und rauschend, aber ein wenig gemein, einherzieht.

Trompetenfanfaren von beiden Seiten fodern zum Kampf auf und nun wird die Schlacht mit ihren verschiednen Momenten, dem Handgemenge, dem Sturmmarsch u. s. w. vom Orchester der Phantasie vorübergeführt. Kanonendonner und das Knattern des Gewehrfeuers, durch große Trommeln und Ratschen dargestellt, vollenden das Bild. Zuletzt tönt der lustige französische Marsch von Ferne wieder, aber in Moll (Fismoll) zerrissen, in fieberhaftem Frösteln. Die Schlacht ist den Franzosen verloren, das konnte nicht sinnreicher gesagt werden.

Der zweite Theil ist Siegsfeier, das englische Volkslied God save the King ist hineingeflochten. Bekanntlich ist dies Lied seitdem zum Nationallied aller möglichen Nationen erkoren und unzäh-

ligen Kompositionen eingeflochten worden, — beiläufig keiner so geschickt und wirkungsvoll, als der Beethoven'schen. Daher sind wir kaum noch im Stande uns von der Wirkung im Erstlingswerk eine lebhafte Vorstellung zu machen. Ueberhaupt haben wir in unsrer langen Friedenszeit nicht mehr den rechten Gesichtspunkt für ein Schlachtenbild aus der napoleonischen Zeit, wo Alles in Kriegs- und Schlachten-Vorstellungen lebte, und es kaum möglich war, sich ihnen thätig oder leidend zu entziehn. Es war eben so natürlich, daß damals Beethoven auch einmal zum Schlachtenmaler wurde, als es jetzt wunderlich wäre, wenn ein Musiker sich auf Schlachten einließe.

Die Symphonie — und die A dur-Symphonie, von der weiterhin zu reden sein wird — war vollendet in dem weltgeschichtlichen Jahr 1813. Auch Oesterreich hatte endlich gegen den unverbesserlichen Napoleon zu den Waffen gegriffen, die Schlacht bei Leipzig war geschlagen, die Schlacht bei Hanau war gefolgt. Am 8. und dann am 12. Dezember führte Beethoven jene beiden und noch andre Werke seiner Komposition im Universitäts-Saale „zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalide gewordenen österreichischen und baierschen Krieger“ auf.

Die Betheiligung aller irgend verwendbaren Musiker, die Theilnahme des Publikums war außerordentlich. Beethoven erließ ein für das Intelligenzblatt der wiener Zeitung bestimmtes Danksagungsschreiben, worin er aussprach: „Es war ein seltener Verein vorzüglicher Tonkünstler, worin ein jeder einzig durch den Gedanken begeistert war, mit seiner Kunst auch etwas zum Nutzen des Vaterlandes beitragen zu können, und ohne alle Rangordnung, auch auf untergeordneten Plätzen zur vortrefflichen Ausführung des Ganzen mitwirkte...... Mir fiel nur darum die Leitung des Ganzen zu, weil die Musik von meiner Komposition war; wäre sie von einem Andern gewesen, so würde ich mich eben so gern wie Herr Hummel an die große Trommel gestellt haben, da uns alle nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers

unserer Kräfte für diejenigen, die uns so viel geopfert haben, erfüllte.... Herr Schuppanzig stand an der Spitze der ersten Violin, Herr Spohr und Herr Maiseder wirkten an der zweiten und dritten Stelle mit, der erste Hofkapellmeister Herr Salieri gab den Trommeln und Kanonaden den Takt, und die Herren Siboni und Giuliani standen gleichfalls an untergeordneten Plätzen."

Das war die Lichtseite des Ereignisses*), und sie war stralend genug. Die Schattenseite sollte nicht fehlen, dafür sorgte Mälzel, den Beethoven seines Umgangs gewürdigt und in einem Kanon (S. 26) besungen hatte.

Mälzel, geschickter Mechanikus, der Erfinder des Metronoms und Erbauer musikalischer Automate, war mit Beethoven befreundet, versprach im Jahr 1812, Gehörmaschinen für ihn zu konstruiren und veranlaßte ihn dadurch, für das von Mälzel erbaute Panharmonikon (ein Automat, das alle Orchesterstimmen darstellen sollte) „ein Stück Schlacht-Symphonie", so drückte Beethoven sich aus, zu setzen. In der That fertigte Mälzel nacheinander vier Gehörapparate, von denen Beethoven nur einen brauchbar fand und eine Zeit lang anwendete. Jenes „Stück Schlacht-Symphonie" war übrigens eine sehr werthvolle Gabe für Mälzel, der den Plan hatte, nach England zu reisen und dort sein Panharmonikon hören zu lassen; denn Beethoven stand bereits bei den Engländern in hohem Ansehn und ein Werk von ihm mußte ziehen.

Selbstverständlich hatte Beethoven damit nicht das Eigenthum

---

*) Beethoven schickte die Schlacht- und Siegssymphonie auch dem damaligen Prinzregenten, nachherigem König von England, George IV., mit einer Dedikation. Lange hörte er nichts in der Sache, als daß die Musik mehrere Abende hintereinander im Drurylane-Theater mit ungeheuerm Beifall aufgeführt worden sei. Auch ein Brief, den man endlich in die Hände des Königs zu bringen wußte, blieb unbeantwortet. Beethoven schrieb darüber an Ries: „Der König hätte mir doch wenigstens ein Schlachtmesser oder eine Schildkröte verehren können!" George IV. liebte bekanntlich viel und lecker essen.

des Werks, einer Komposition für wirkliches Orchester, auf Mälzel übergehn lassen, sondern nur dessen Uebertragung auf die Leierkasten-Walzen des Panharmonikons gestattet. Anders suchte Mälzel die Sache zu wenden.

Als jene beiden Konzerte beschlossen waren, unterzog er sich den äußern Anordnungen unter dem Anschein freundschaftlicher und patriotischer Theilnahme. Beethoven ließ ihn arglos gewähren. Allen unerwartet benutzte dies nun Mälzel und kündigte die ganze Symphonie als sein ihm von Beethoven geschenktes Eigenthum an. Beethoven protestirte auf der Stelle und nun nahm Mälzel das Werk als Entgeld für die gelieferten Hörmaschinen und eine bedeutende Geldschuld — er gab sie auf 400 Dukaten an — in Anspruch. Ja, er wußte sich auf Schleichwegen eines Theils der Orchesterstimmen, nicht aller, zu bemächtigen, ließ daraus eine Partitur zusammenstellen, das Fehlende von irgend einem Musiker, so gut der es verstand, zusetzen und führte das verfälschte und verstümmelte Werk in München auf, mit der Absicht, dasselbe in London, wohin er sich begab, zu thun.

Das Benehmen erregte in Wien allgemeine Mißbilligung und hatte gerichtliche Schritte zur Folge, bei Gelegenheit derer Beethoven erklärte, daß er allerdings dem Mälzel 50 Dukaten schulde und ihm versprochen habe, diese Schuld entweder in Wien zu zahlen, oder ihm das Werk nach London mitzugeben (um sich, wie man ergänzen muß) durch Aufführungen bezahlt zu machen) oder endlich mitzureisen, wenn er könne, das Werk dort zu verkaufen und ihn auf den englischen Verleger anzuweisen. Der Hofgerichts-Advokat Dr. von Adlersburg und Baron Pasqualati stellten unter dem 20. Oktober 1814 eine Erklärung aus: Beethoven habe sich seines Eigenthumrechts auf jenes Werk in nichts begeben. Beethoven hatte schon unter dem 25. Juli den Londoner Tonkünstlern den unbefugten Schritt angezeigt, den Mälzel sich in München mit der Aufführung der Schlacht-Symphonie erlaubt; er erklärte: „Die

Aufführung dieser Werke*) durch Herrn Mälzel ist ein Betrug gegen das Publikum und eine Beeinträchtigung gegen mich, indem er sich ihrer auf einem widerrechtlichen Wege bemächtiget hat" — und warnet vor der Aufführung des „verstümmelten" Werkes.

Widrig an sich schon, mußte der ganze Vorgang noch den widrigsten Einfluß auf Beethovens ohnehin reizbares, dem Argwohn zugeneigtes Wesen haben. Mißtrauisch schon durch sein Gebrechen, ward er es nun in einem Grade, der den Umgang mit ihm auf längere Zeit fast unmöglich machte. Besonders war er gegen Notenschreiber, die vielleicht seine Stimmen in Mälzels Hände gespielt hatten, argwöhnisch; so viel wie möglich ließ er in seiner eignen Behausung kopiren; war das nicht ausführbar, so wurden sie in der ihrigen bald durch ihn, bald durch Abgeordnete unaufhörlich beaufsichtigt.

Dennoch wagte dieser Mälzel wenige Jahre nachher, in einem Briefe vom 19. April 1818, Beethoven um sein förderndes Gutachten über den von ihm erfundenen Metronomen anzugehn und von einer Gehörmaschine zum Dirigiren, die er für ihn in Arbeit habe, ihm vorzufabeln — denn die Maschine ist niemals zum Vorschein gekommen. Und Beethoven war gutmüthig genug, ihm zu willfahren. — Richtiger war seine spätere Erklärung: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, der braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon."

Betrübend ist der Einblick, der sich bei dieser Gelegenheit in die finanzielle Lage Beethovens aufthut. In der seinem Advokaten

---

*) Er meint die beiden Theile der Symphonie, 1. das Schlachtgemälde und 2. die Siegessymphonie. Allein das Erstere, — mit dem englischen Marsch in Es dur oder mit dem Beginn der Schlacht in H dur anhebend und mit dem Rückzug der Franzosen in Fis moll mit einem vollkommnen Hinsterben und fern verhallenden Kanonenschlägen endend, — kann nicht als selbständiges Werk gelten. Es erwartet erst den befriedigenden Abschluß nach seinem Ende und erhält ihn in der Siegesfeier. Beethovens Ausdrucksweise deutet nur darauf hin, daß er für Mälzels Panharmonikon blos den einen Theil des Ganzen bestimmt hatte.

ertheilten Auskunft sagt er, von sich und Mälzel redend: „Wir kamen überein, zum Besten der Krieger dieses Werk (die Schlachtsymphonie) und noch mehrere andere von mir in einem Konzert zu geben. Während dieses geschah, kam ich in die schrecklichste Geldverlegenheit. Verlassen von der ganzen Welt hier in Wien, in Erwartung eines Wechsels u. s. w. bot mir Mälzel 50 Dukaten in Gold an. Ich nahm sie....." Man rechne ihm immerhin seine doppelten Wohnungen an, — wie gering ist diese Verschwendung für einen Mann von seinem Verdienst, der überdem des Wechsels in der Unruhe seines stets im Feuer arbeitenden Geistes bedarf! Wieviel Vorwürfe seine Oekonomie auch verdienen kann, sie kommen gegen seine Schuldlosigkeit und das, was er der Welt gegeben, nicht in Betracht. Aber es bleibt einmal wahr:

Die Welt, sie will euch schlecht,
Sie will euch niederträchtig!

wie Goethe sagt. —

Wenn auch der kaiserliche Hof zu Wien niemals etwas für Beethoven gethan, so war doch nun die glänzende Zeit der Kaiserstadt gekommen. Der unvergeßliche wiener Kongreß brachte wenigstens etwas Gutes für Beethoven. Unter den vornehmen Gästen, die zu ihm zusammenströmten, waren nicht wenige, die der Ruhm Beethovens und vielleicht auch Kenntnißnahme von seinen Werken anzog. Alles was Sinn für Kunst und geistige Größe hatte, drängte sich damals zu Beethoven. Besonders in den Gesellschaften bei dem russischen Gesandten, Fürsten Rasumowski, und in den Gemächern des Erzherzogs Rudolf sah sich Beethoven von einem Kreise höchstgestellter und vornehmer Persönlichkeiten umgeben, die ihm in der herzlichsten und rührendsten Weise Theilnahme und Bewunderung zu erkennen gaben. Besonders war Beethoven von einer Zusammenkunft mit der Kaiserin von Rußland gerührt, erzählte überhaupt noch später gern halb scherzweise, wie er sich von all' diesen hohen Häuptern habe „die Cour machen" lassen und wie „vornehm" er sich stets dabei benommen. Die Kaiserin von Ruß-

land ließ ihm ein Geschenk von 200 Dukaten zustellen. Die Zukunft des außerordentlichen Mannes sicher zu stellen und behaglich zu machen, ihn für seine allbewunderten Arbeiten zu erfrischen und sorgenfrei zu erhalten, — das fiel weder damals noch jemals irgend einem von all den vielen Vermögenden ein.

Und doch hatte er sogar für diesen wiener Kongreß gearbeitet! er hatte in Auftrag des wiener Magistrats eine Kantate des Dr. Weißenbach in Musik gesetzt. Sie hieß „der glorreiche Augenblick" und wurde zur Bewillkommnung des Kongresses aufgeführt. Von dieser Wiener-Kongreß-Kantate läßt sich nichts sagen, sie war zu gering. Der barbarische Text hatte natürlich Beethoven eben nicht begeistern können. Der Magistrat ertheilte ihm dafür das wiener Ehrenbürgerrecht. Die Kantate ist später mit parodischem Text unter dem Titel „Preis der Tonkunst" herausgegeben worden.

Die philarmonische Gesellschaft in London verehrte ihm aus Dankbarkeit für den Genuß, den auch ihr seine Werke gewährt, einen prächtigen Flügel von Broadwood, damals dem berühmtesten Instrumentenfabrikanten Englands.

Das wichtigste Ereigniß dieses Abschnitts aus Beethovens Leben ist die Komposition der A dur-Symphonie, die, als

Siebente große Sinfonie, 92stes Werk,

bei Haslinger herausgekommen, ebenfalls im Jahr 1813 komponirt und, wie S. 186 erzählt, am 8. und 12. Dezember aufgeführt worden war.

Es hängt sich an diese glorreichen Tage eine Erinnerung, die den unabläßigen Kampf bezeichnet, den Beethovens Geschick ihm auferlegt hatte.

Er dirigirte die siebente und die Schlacht-Symphonie, obgleich die Gehörfähigkeit schon in bedenklicher Weise abgenommen hatte. An die Spitze der ersten Geige hatte er, vor Spohr und Maiseder (damals den berühmtesten deutschen Geiger) seinen Freund Schuppanzigh (den trefflichen Quartettisten) gestellt. Dieser war in alle beethovenschen Intentionen eingeweiht, beide verstanden sich so

leicht und innig, daß Beethovens Gebrechen keine schlimmen Folgen für die Haltung des Orchesters haben konnte. Die Massen mag Beethoven noch gehört haben, und er hielt sie durch sein überirdisches Feuer in Blick und Geberden beim Taktiren zusammen; die feinern Partien dirigirte er mit einer Ruhe und einem Seelenausdrucke, als hörte er sie alle; die sorgfältigen Proben, die das Orchester mit unermüdlicher Ausdauer gehalten hatte, steigerten die Ausführung zu hinreißender Vollkommenheit. „Ich bemerkte (erzählt Schindler als Augenzeuge), daß wenn Beethoven sich im Verfolgen von gewissen Violinfiguren während der Aufführung nicht ganz sicher fühlte, er nach Schuppanzigh's Bogenführung blickte und dieser folgend taktirte."

Er hatte es vorausgesagt: ganz niederbeugen sollte sein Geschick ihn nicht. Noch stand er, von demselben Bewußtsein gehoben, an der Spitze seines Heers und erfocht mit ihm einen Doppelsieg.

Einen Sieg vor dem Volke, der nicht glänzender sein konnte. Die Aufnahme in jenen Konzerten war enthusiastisch, die siebente Symphonie ist seitdem ein Gegenstand unerschöpflicher Liebe und Bewunderung im deutschen Volke geblieben und das Ausland hat sich angeschlossen. Wir sagen nachdrücklich: im Volke, nicht in demjenigen Theile desselben allein, den man als das Konzertpublikum, als die Gebildetern oder als „die Gesellschaft" hervorzuheben pflegt. In Berlin, wo noch bis zum Jahr 1824 eine beethovensche Symphonie zu den äußersten Seltenheiten gehörte, bis die Berliner allgemeine musikalische Zeitung durch unablässiges Mahnen und Dringen Bahn machte und den damaligen Konzertmeister Möser bewog, von seinen jährlichen 24 Quartettabenden 12 in Symphonieabende zu verwandeln, — der Anfang der Berliner Symphoniekonzerte, — in Berlin werden die Symphonien Beethovens, und namentlich die siebente, alljährlich in jenen Konzerten unter der feinen Leitung des Kapellmeisters Taubert und in begeisterter Betheiligung der vortrefflichen Kapelle musterhaft unter
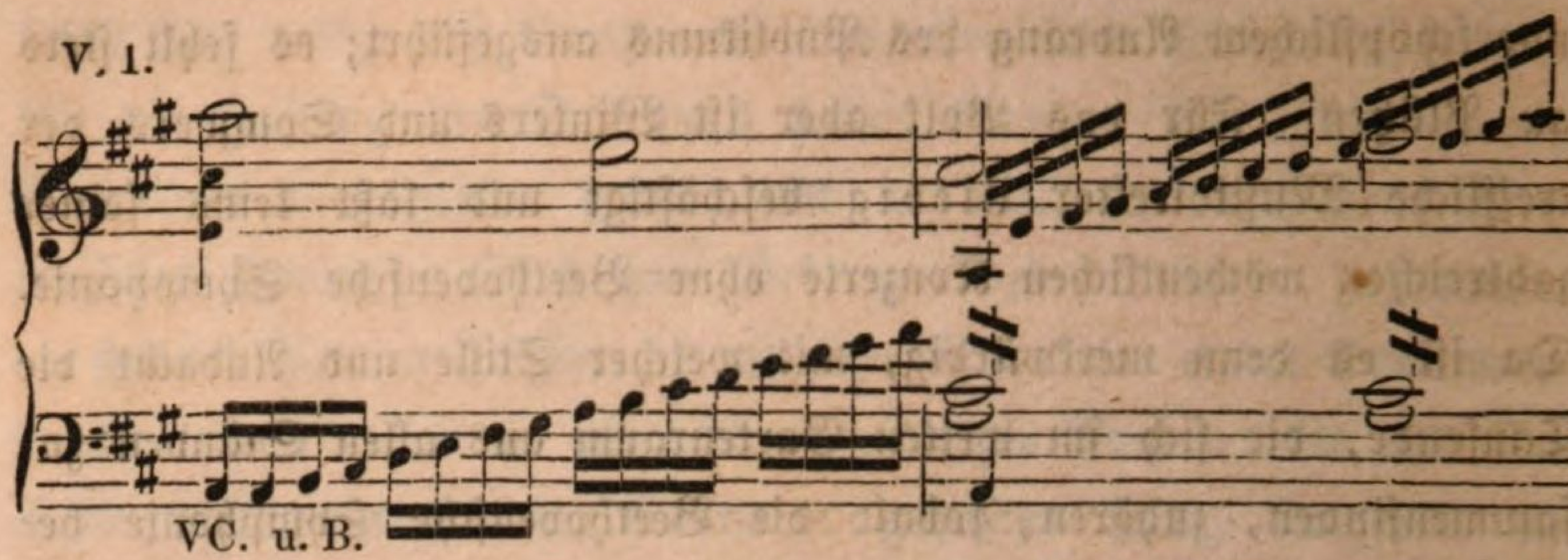
unerschöpflichem Andrang des Publikums ausgeführt; es fehlt stets an Plätzen. Für das Volk aber ist Winters und Sommers der treffliche Musikdirektor Liebig beschäftigt und läßt keins seiner zahlreichen wöchentlichen Konzerte ohne Beethovensche Symphonie. Da ist es denn merkwürdig, mit welcher Stille und Andacht die Tausende, die sich im weiten Gartenraum aus allen Ständen zusammenfinden, zuhören, sobald die Beethovensche Symphonie beginnt, während sie vorher bei leichtern Sätzen laut und fröhlich genug sich durch einander bewegten, und wie emsig und still jede Störung beseitigt wird.

Gerade hier findet neben der fünften die siebente Symphonie die regste Theilnahme, — um so merkwürdiger, da beide Werke der höhern Poesie angehören; wieder ein Beweis, wieviel Empfänglichkeit in unserm Volke verbreitet ist und nur der Anregung harrt, um der Bildung entgegen= oder selbst vorauszueilen, — zur Beschämung aller der Bezweifler und Verhöhner, die auf ihre glückbegünstigtere Stellung pochen und daraus ein Privilegium machen möchten. Oft vernimmt man aus den Gruppen der Zuhörer Erörterungen, was wohl diese oder jene Symphonie bedeute; denn daß sie bloßes Getön sei, will man nicht gelten lassen.

Die siebente, mit der wir uns hier näher zu beschäftigen haben, kündigt sich sogleich als ein Werk von hoher Bedeutung an.
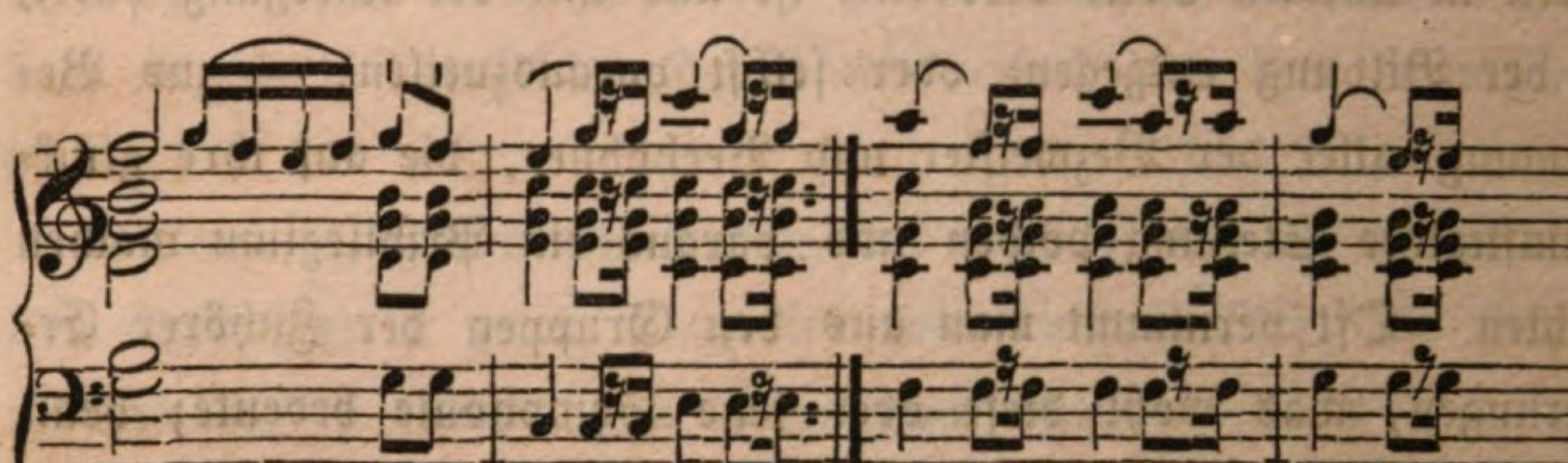
Schon die Einleitung bereitet auf Außerordentliches vor.

Aus einem mächtigen Akkordschlag entwickelt die Oboe einen feierlich leisen Gesang, dem sich aus einem zweiten Schlage die Klarinetten, aus einem dritten die Hörner, aus einem vierten die Fagotte, in Oktaven ausgebreitet, anschließen. Das Orchester tritt feierlich auf die Dominante, die Violinen streben, während in den Bläsern das erste Motiv fortklingt, in leisen leichten Schritten (Sechszehntelgänge) aufwärts in feierlicher dreimaliger Wiederholung, es hört sich wie „Weit hinaus" an, nicht wie Aufschwung. Nun erst vereinen sich beide Motive

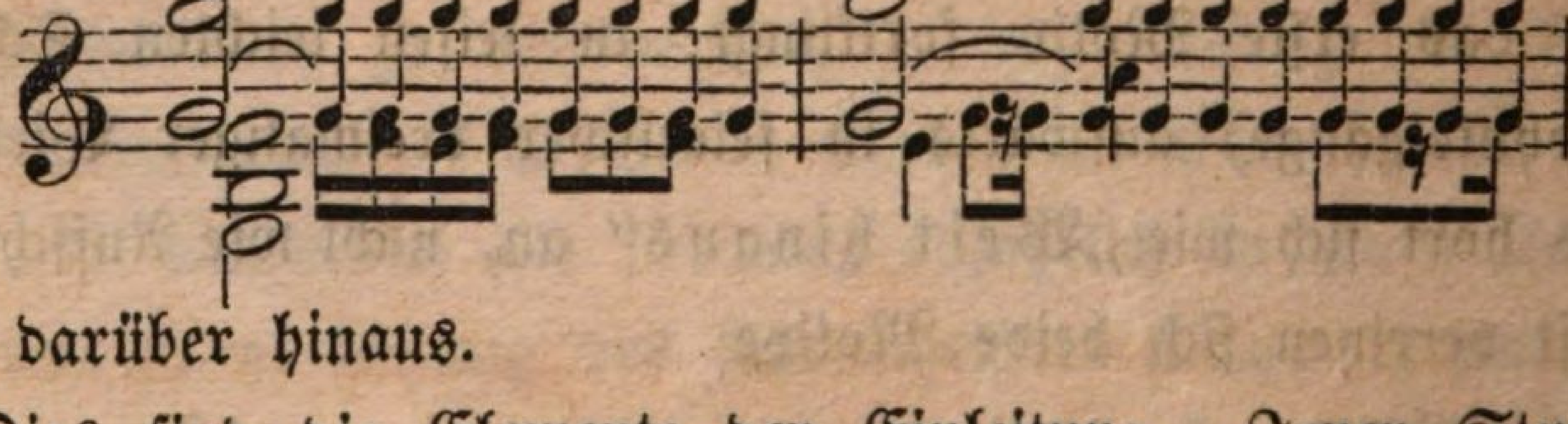


im sausenden Aufschwung der Bässe und Geigen und zu feierlichen Prachtakkorden des ganzen Orchesters. Es ist Großes, Gewaltiges zu erwarten.

Der Sturm der Töne läßt sich „weit hinaus" vom ersten Standpunkte nieder in C dur. Oboen, Klarinetten, Fagotte, sanft und leise wie von fern, intoniren einen ganz neuen Gesang,



aufzug- oder marschmäßig in der Bewegung und feierlich wie Verkündung. Dieser Satz ist, damit seine Bedeutung unverkennbar werde, von dem gleichsam nagenden Hineinklang der Bratschen, von den in Oktaven darüber hingelegten Violinen, die sich in leiswinkenden Figuren weiter bewegen, überschleiert. Der Satz tönt dann in der Tiefe, wie Verkündigung von Oben in der Sphäre der Erdbewohner, wieder, Bläser, bald aushallend, bald anregend,



locken darüber hinaus.

Dies sind die Elemente der Einleitung. Jener Sturm des
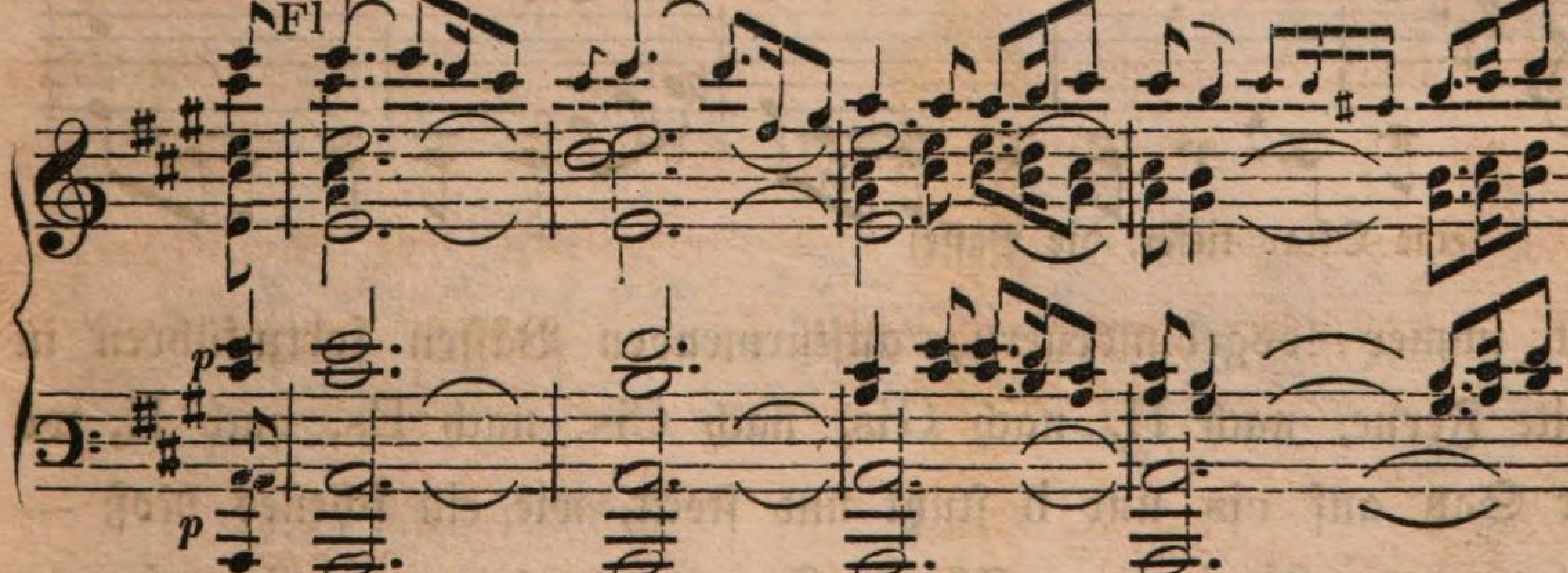
Orchesters kehrt wieder und führt noch ferner hinaus nach F dur, wo der Verkündigungssatz in erhöhter Feierlichkeit, unter den Pulsen der Pizzikato-Bässe wiederkehrt und abermals die Tiefe weckt. Mit Macht stellt sich nochmals das Orchester auf der Dominante fest, um gleich wieder geheimnißvoll leise einzuladen, — wohin? —

„Zum Ritt in's alte romantische Land!“

— so klingt der Ausgang. Jene Sechszehntel der Bläser oben locken, abwechselnd in den Flöten und Oboen und in den Geigen, und verzögern sich und säumen; es klingt das hohe $\frac{\overset{\equiv}{e}}{\overset{=}{e}}$ märchenhaft und weit hinaus, man könnte träumerisch aufblicken, wie zur Morgensonne, die hoch oben durch das grüne Netz der Wipfel und Zweige des Waldes hereinblitzert.

Wir wollen nicht unbemerkt lassen, daß schon in der Introduktion sich Doppelchörigkeit zwischen Bläsern und Saiten deutlich gezeichnet hat.

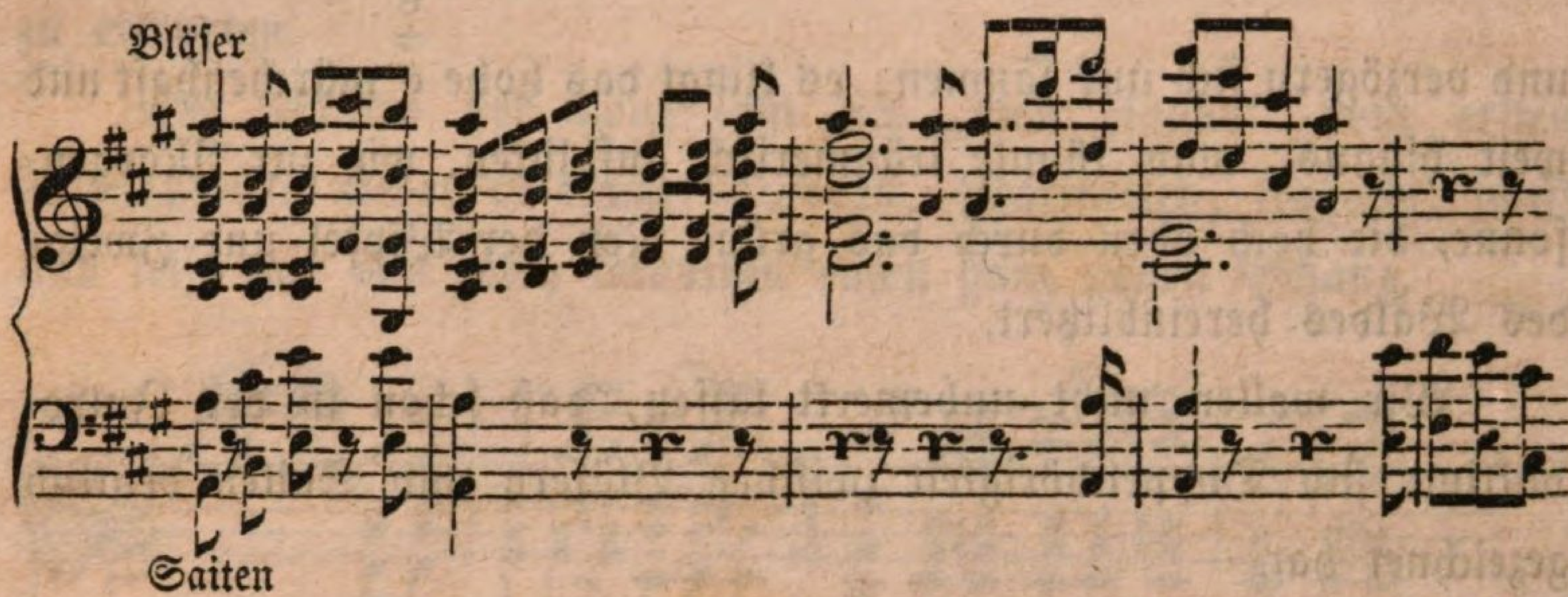
Jener Wechselschlag des $\frac{\overset{\equiv}{e}}{\overset{=}{e}}$ verdichtet sich nun zu punktirter Achtelbewegung und führt damit in den ersten Satz, Vivace, ein. Der Hauptsatz tritt auf, voll anmuthiger Lebendigkeit, voller Lust und Wärme, ein eigen Gemisch von zuckender Regsamkeit und weicher Ruhe,
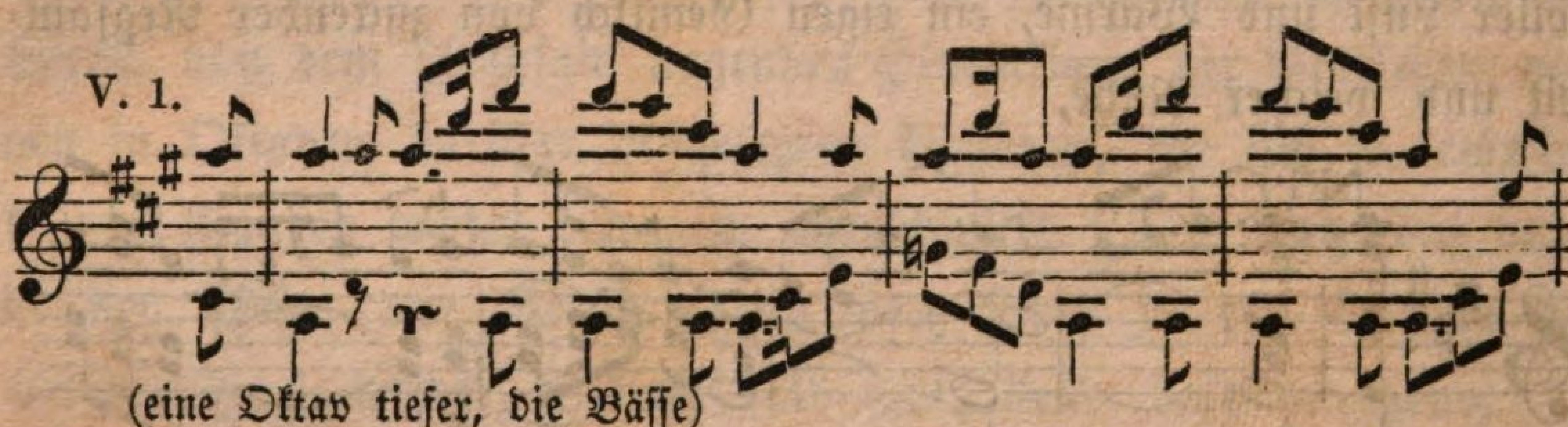


nur von Bläsern intonirt, oben die Flöte allein an der Melodie, unten die A-Hörner ihren Grundton in Oktaven aushallend, in

der Mitte die Oboen auf $\overline{\overline{e}}$ — $\overline{e}$ feststehend; Klarinetten und Fagotte füllen, bewegen sich dann im Gegensatze gegen die Melodie, dann mit ihr, — fernere vier Takte vollenden den Satz, dem man so, wie wir ihn bis hierher angesehn, einen durchaus ländlichen, hirtenartigen und höchst erregten Karakter beilegen müßte.

Allein wir haben nur die Hälfte beachtet. Der ganze Chor der Saiten steht, ungeduldig einzutreten, zur Seite. Er schlägt an, — dreimal, setzt zum Schluß an, sucht in den zweiten Theil des Satzes einzudringen (Takt 9 u. s. w.)



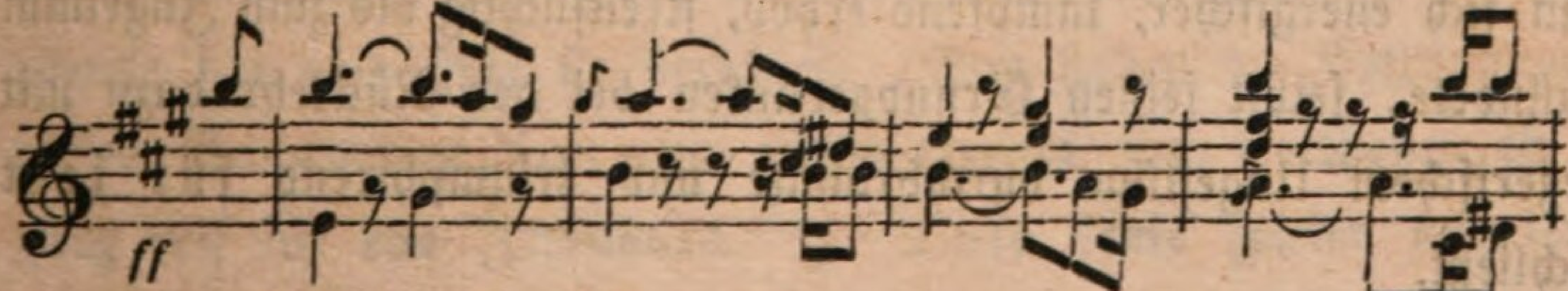
bemächtigt sich übermüthig des Schlusses und braust nun siegreich hinauf, den Satz in ungebändigter Kraft mit wilden Trompeten und Pauken in fieberhafter Erregung zu wiederholen und im kühnen Ringerspiel der Stimmen



mit immer losgebundenern, anstürmenden Bässen fortzuführen in weite Ferne, nach H, nach Gis, nach Cis, nach Es, nach E, wo der Satz auf cis und h stutzt und stockt, wie ein scheues Roß — und wo dann Klarinetten, Oboen, Fagotte, wieder unter Gegensetzung des Saitenchors, sanft, aber kriegerisch muthig, den Seitensatz einführen.

Das ist kein idyllisch Bild, wie dem ersten und einseitigen Hinblick scheinen konnte. Das ist ein aufgeregteres Leben, — man könnte, wär der' Phantasie freier Lauf gegönnt — und warum wär' er's nicht im Reiche der Poesie? Der Dichter hat sein Wort verloren, wenn es nicht die Phantasie des Hörers weckt und zu sich emporzieht! — man könnte sich das Leben eines Volks denken, im Schooß erregender Natur ein reiches, vielerwecktes Dasein genießend in leichter Müh' und schäumender Lust, ein Volk in Thälern und Rebenhügeln, des Rosses froh und der Waffen, dem Kampf und Krieg ein Spiel ist; einst hatten die Mauren in Spanien ein solch Leben geführt. Ob Beethoven davon gewußt? — Belesen war er in Geschichte und Poesie; — ob er daran, oder an Verwandtes gedacht? — wer weiß es? — Mitgetheilt hat er nichts darüber; aber das beweiset bei seiner Wortkargheit nichts dagegen; wie unzutreffend seine Mittheilungen sogar waren, haben wir bereits gesehn.

Indeß — das Alles ist nur ein Traum; wer wollte davon einen Buchstaben beweisen? Aber wild genug und fremd genug wirft sich eben hier der Seitensatz aus seinem E dur in das bleiche C dur ihnab und stockt wieder und abermals, und wird still, fast stumm. Und nun hebt auf dem haltlosen dis - fis - a - c ein Treiben und Wehn des Orchesters an, aus dem Leisesten immer schwellender, die Melodie aus dem Hauptsatze motivirt, die Bässe immer drängender, bis sie unter dem schallenden Ruf des Orchesters mächtig von der Höhe zur Tiefe walten, und nach zweimaligem Zurückschauern der Schluß-Satz sich
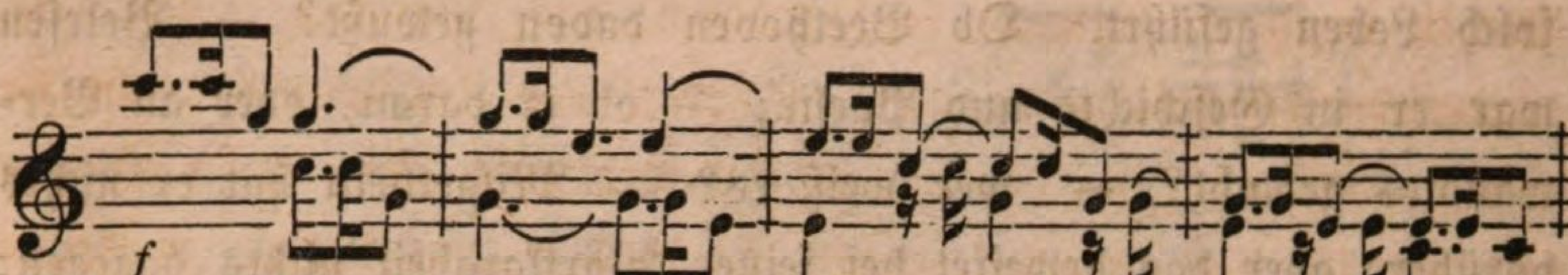


(Oktav tiefer, die Bässe)

siegreich aufstellt.

Schon die Ueberführung zur Wiederholung dieses ersten Theils

und dann in den zweiten Theil ist wildtrotzig. In diesem zweiten Theile sind wir wieder nach C entrückt, der Baß knüpft in der Tiefe ganz heimlich am Grundgedanken (Hauptsatz) an und tanzt wie zum Waffentanze weit, durch zwei Oktaven, hinauf und wieder hinab; ihm folgt bald, nachahmend und begegnend, die erste Violin; der schließt sich die zweite mit der Bratsche an, der die Oboe, die Klarinette mit dem Fagott, es ist wie ein fressendes Steppenfeuer der Kriegslust, das sich durch die Lager weckend verbreitet und den alten Satz der pochenden Bässe, jetzt in Ober- und Unterstimmen vertheilt,



wiederbringt, durch einen Nachruf wie Waffengeklirr zu sechstaktigem Prachtrhythmus ausgebreitet und auf der Dominante wiederholt. —
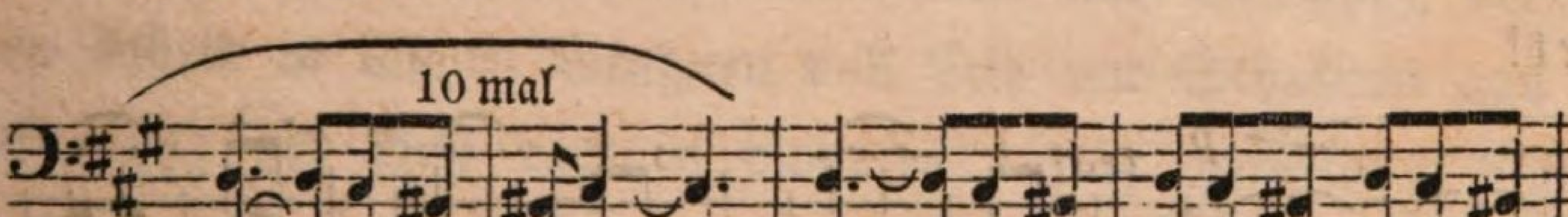
Es ist unthunlich, den Satz weiter zu verfolgen, der zu immer heißerm Kampfesdrang entbrennt und im dritten Theil zwar den Hauptsatz zurückbringt, — aber wie verwildert über den wühlenden Bässen und dem Einschrei der Bläser. Auch hier und bei dem unabläßig aus der Tiefe emporwühlenden Anhang müssen wir das Nähere der Nachlese des Theilnehmenden überlassen.

So viel ist gewiß. Aus dem Kern des Hauptsatzes hat sich ein Leben entfaltet, das zuerst leicht, luftig, lieblich idyllisch begann, dann sich energischer, kämpfend erhob, streitsüchtig bis zum Ingrimm entzündete, selbst seinen Grundgedanken bei der Rückkehr dazu mit kriegerischem Ungestüm durchbrannte und triumphirend für jetzt abschließt.

Nun: dem Dichter ist ungemäß, im Abstrakten zu leben, er weiß nichts von einem Dinge, das man „Idyll, Lust, Streit" nennt; er schaut das Leben, das heißt: Wesen, die vor seinem

Geistesauge leben, die er in's Leben gerufen. Wollen wir ihn im Geist und in der Wahrheit verstehn, nicht blos die Vokabeln und Konstruktionen in den Kopf pfropfen: so müssen wir dem Anblick des Lebens nachtrachten, das er vor Augen gehabt. Wir müssen Zug um Zug dieses Leben anschaun und aus seinen einzelnen Momenten seinen Begriff, der alle jene Momente zu Einem vernunftgemäßen Ganzen, zu einem wahrhaftigen geistigen Dasein zusammenschmilzt, erfassen.

Es giebt eine andre Betrachtungsweise, die sich an dem Spiel der Formen genügen läßt, — wir haben ihrer schon gedacht. Sie ist in ihrem Bereiche so begründet, wie Anatomie, Osteologie, organische Chemie; aber an das Leben des Kunstwerks reicht sie nicht. Vielmehr ist ihr mit andern materialistischen Anschauungen das gemein, daß sie unversehens sich selber zum Besten zu haben scheint, besonders einem Beethoven gegenüber. Denn wenn man dieses Spiel der Formen für das Wesen nimmt, was kommt im Grunde dann darauf an, daß der Spieler diesmal gerade diese Formen gefangballt hat? wer wird den Umschüttelungen eines Kaleidoskops nachgrübeln und nachrechnen? und warum hat Beethoven so garstig gespielt, wie z. B. S. 59 bis 61, wo er das Baßmotiv



gar nicht los werden kann? Karl Maria Weber (man sehe seine Schriften) hat schon darüber gespöttelt, weil er es nicht hat begreifen können, und gleich nach den ersten Aufführungen der Symphonie hat man über sie berichtet: „Nun haben die Extravaganzen dieses Genie's das Non plus ultra erreicht, und Beethoven ist nun ganz reif für das Irrenhaus.“ *) Diese Leute spielen und zerren
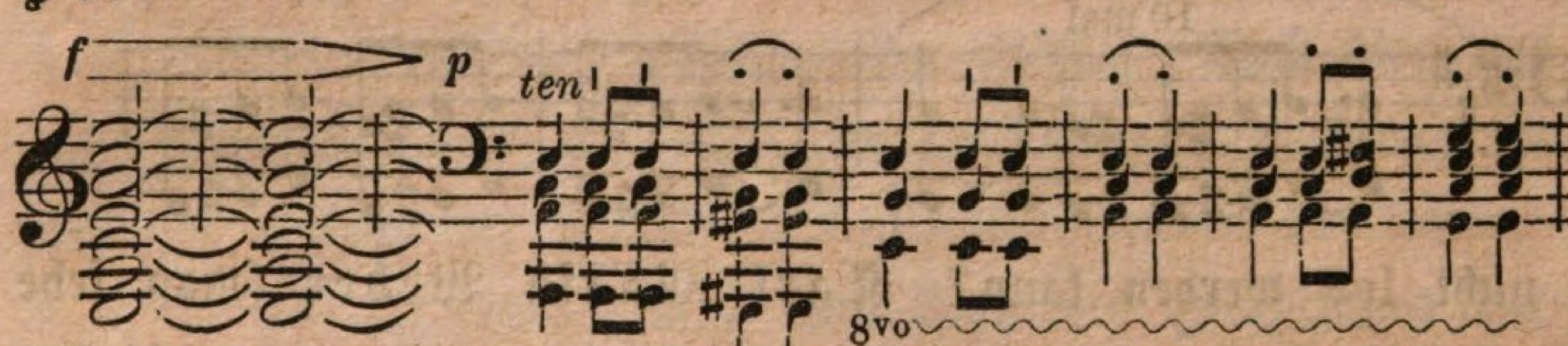
---

*) „O diese armen Leute! (sagt Schindler) Hätten sich nur nicht auch Männer von Fach unter ihnen befunden, die Alles hervorsuchten, um Beethoven zu kränken, selbst mit Gewalt den Parnaß erklimmen wollten, und kaum einige

an einem Buche herum, das sie nicht lesen können, sie verstehn die Sprache nicht und merken nur, daß das Buchstaben sind, die sie vor sich haben. Das genügt ihnen, um zu urtheilen.

Wir andern, Künstler und Freunde, trachten dem Leben nach, ringen dem Geist in Kunst und Kunstwerk nach, folgen Schritt für Schritt, Punkt für Punkt der Spur des schaffenden Geistes, damit wir nicht was uns zufällig beigekommen, sondern was er gewollt, aussagen und erhärten mögen. Und irrten wir auch da und dort und oft: dennoch ist nicht zu verzweifeln daran, daß der Geist des Menschen zu fassen vermöge, was der Menschengeist geschaffen. —

Nun kommt der zweite Satz der Symphonie, jenes weltberühmte Allegretto, das selbst den Franzosen einst so imponirte, daß sie es in ihren Konservatorien-Konzerten der D dur-Symphonie einsetzten, weil sie es „bedeutender" fanden, als die liebliche Ruhe in A dur. Die Nase des Belveder'-Apollo im Antlitz der Anadyomene!

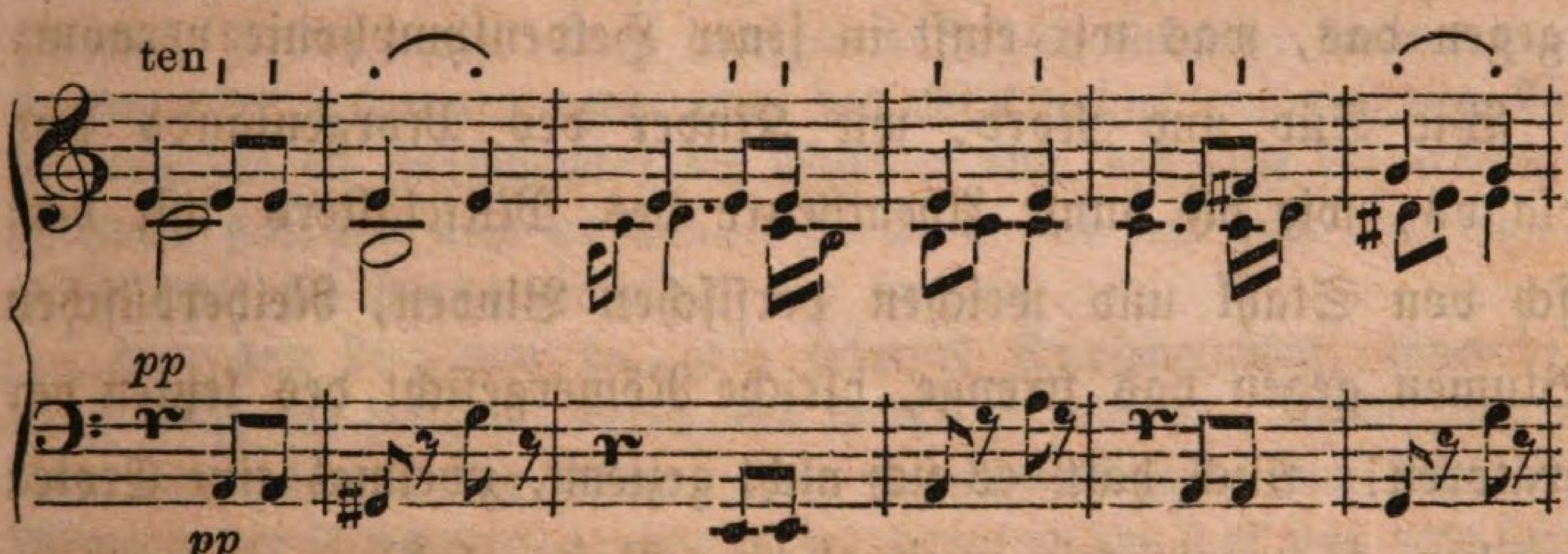
Wundersam wird der Eintritt des Allegretto durch einen vorerst ohne alle Folge bleibenden schwanken Quartsextakkord der Bläser angekündigt; es ist wie ein „Hört!", das uns auffodert, mit gespanntem Sinn dem nun Kommenden zu folgen, das in dies Hört!



Stufen erstiegen, den Schwindel bekamen, und rücklings herunterfielen. Einer jener Selbstirren bückte und beugte sich nach einem solchen Falle bis in den Staub vor Beethoven, bittend, ihm wieder emporzuhelfen, wozu es aber schon zu spät war. Herr K. Maria v. Weber war es, der nach dem Durchfall seiner Oper „Euryanthe" (1824) die Partitur dieses Werkes in tiefster Devotion Beethoven mit der Bitte vorlegte, er möge nach seinem Gutdünken Aenderungen darin vornehmen, er unterwerfe sich hierbei ganz seiner Meinung. Beethoven, wohl wissend, welch' bittere Rezensionen Herr v. Weber von Prag aus über einige seiner Werke in deutsche Journale sandte, empfing ihn auf's freundlichste, und erklärte sich, nachdem er Einsicht in die Partitur genommen, in meinem

hineintritt. In Abschnitten von 8 und 8 Takten, deren jeden eine Viertelpause abschließt, in unabänderlichem Rhythmus entwickelt sich dieser Satz in dreimal acht Takten (derselbe ist zweitheiliger Liedsatz mit Wiederholung des zweiten Theils), ein feierlicher Aufzug, trüb durch die tiefe Lage, durch die Unbeweglichkeit oder Kaumbeweglichkeit der Oberstimme, durch den Klang (Bratschen, Violoncelle, Bässe), durch die Gebundenheit der Stimmen. Es ist wie ein Aufzug gefesselter, in Trauerschleier gehüllter Gestalten. Dies ist das Thema.

Es wiederholt sich. Aber die Melodie (wenn dies e ee | e e so heißen darf) tritt eine Oktav höher in der zweiten Violin an, die zweite Stimme des Thema's, dieses c cc | H H, verwandelt sich



in einen rührenden Klagesang (Violoncell und Bratsche), der den letzten Athem in langen Seufzern voll Leid und Sehnsucht aus der Brust zieht; der Baß ragt in dumpfen, stetig gemessenen Pulsen halb trüb, halb bedrohlich hinein.

Zum drittenmal kehrt das Thema in der ersten Violin, abermals eine Oktav höher, wieder, die zweite Violin, zarter als zuvor die beiden vereinten Instrumente, wiederholt die Klage, dazu gesellen sich mit eingreifender Achtelbewegung Violoncell und Bratsche, und der Baß tritt mit weiten Schritten und zutreffenden Accenten überragend heran. Schon bei dem dritten Abschnitt (Wiederholung des zweiten Theils) melden sich Bläser in kurzen Ansätzen und nun

---

Beisein gegen ihn, daß er dieses Ansuchen vor der Aufführung seiner Oper hätte machen sollen, außer Herr v. Weber wolle damit eine solche Reform vornehmen, wie er (Beethoven) es mit seinem Fidelio gethan."

tritt mit voller Macht das ganze Orchester an zur vierten Durchführung dieser unablässigen Klage, die Alles, Leidtragende und Umstehende, in den Durst ihres Leids hineinzuschlürfen droht; die Bläser haben das Thema, die erste Violin hoch oben in den schärfsten Tönen und scharfen Zügen die Melodie, die untern Saiten wogen in dreifacher harmonischer Figurirung, Trompeten und Pauken haben gewaltig hineingeschlagen. Nun mildert sich der Gesang, rührend schließt die erste Violin, allein von allen Saiten, zu Bläserakkorden.

Was ist hier Gegenstand der Klage gewesen? — Ist ein Held gefallen? oder was haben wir uns sonst vorzustellen? —

Vor Allem, wenn hier so oft von Kampf und jetzt von Traueraufzug zu reden gewesen, welch' ein ganz anderer Sinn und Klang hier, gegen das, was wir einst in jener Heldensymphonie vernommen! Wie Süd und Nord, wie Kinder des Morgenlands und Abendlands, wie die bunte Abentheure des Mittelalters mit dem Gemisch von Stahl und weichen persischen Binden, Reiherbüschen und Blumen gegen das strenge, bleiche Römergesicht des letzten der Imperatoren! Auch hätt' es sich nicht geziemt, zweimal eine Eroica zu schreiben, so wenig wie zweimal eine Pastorale*).

---

*) Dies ist nichts weniger, als ein willkührlicher Einfall. Außerdem, daß irgend ein ästhetisirender Freibeuter von Buchhändler oder Klaviermeister der Sonate Op. 28 den Spitznamen Sonate pastorale angehängt hat, ist auch richtig der siebenten Symphonie zugemuthet worden, eine zweite Pastoral-Symphonie zu sein. Welch eine enge Vorstellung von Beethoven, daß er in großen Schöpfungen zwei- oder dreimal auf denselben Gedanken zurückgekommen sei!

Diesmal ist der Urheber sogar ein ganz achtungswerther Kunstfreund, kein geringerer als Lenz. Er hat sogar 1855 Schindler über den Einfall befragt, der ihm etwas brüsk antwortet: „Ihre Frage, die siebente Symphonie betreffend, die man für eine zweite Pastoral-Symphonie nehmen soll, kann ich nicht beantworten, weil es ein eklatanter Unsinn ist, sie dafür zu halten. Ich höre sie zum ersten Mal." Dies ist eine Abfertigung, keine Widerlegung; eine Abfertigung übrigens, zu der Schindler vollkommen berechtigt war, da das Mißverständniß und der rein dilettantische Standpunkt gar zu blos lag und der Mann von Beruf nicht Zeit haben kann, sich auf jeden Einfall eines Sachfremden einzulassen.

Auch wir wollen nicht auf Widerlegung ausgehn; das einzelne Mißverständniß oder seine Beseitigung sind nicht die Hauptsache, sondern die Aufdeckung des Ursprungs dieses und vieler anderer Mißgriffe, das ist die Hauptsache.

Der Tod eines Helden ist es nicht, der hier im Gesange gefeiert wird; eher haben wir die Aufführung hoher Gefangner uns vorzustellen. Denn nun ertönt milder, in Adur, von Trost, von

---

Der Ursprung aber ist kein andrer, als diese Selbstgenügsamkeit, vom rein dilettantischen Standpunkt aus über Dinge entscheiden zu wollen, die den Höchstbegabten, z. B. einem Beethoven oder einem Winkelmann, die Arbeit eines ganzen Lebens abgefodert haben. Diese Selbstgenügsamkeit stützt sich hier auf das Bewußtsein wirklicher, vielleicht langgehegter Liebe, und auf die Wahrnehmung, daß viele Männer vom Fach (die Techniker und Pedanten) der Verständniß des eigentlichen Inhalts gar fern stehn. Allein die Schwäche des Einen beweist noch nicht die Kraft des Andern; und die Liebe mag wohl bisweilen zur eindringenden Erkenntniß reizen, sie ist aber noch nicht Erkenntniß, für sich ist sie, nach altem Sprüchwort, blind. Erkenntniß fodert helle Augen und unablässiges Betrachten von allen Seiten und Eindringen in alle Tiefen, die Arbeit eines ganzen Lebens. Ohnedem ist kein Urtheil, keine haltbare Auffassung möglich, sondern nur Nachsprechen oder Zusammentragen, oder das Willkührspiel mit einzelnen Einfällen. Es zeugt für die Jugendlichkeit der Musiklitteratur, daß diese Wahrheiten überall anerkannt sind, nur nicht im Gebiete der Musik: der erste beste Philologe, Jurist, Jeder fühlt sich hier mitberechtigt und berufen.

Herr von Lenz nun hat ganz sicherlich Empfänglichkeit, dauernde Liebe, einen Geist, der fähig ist, Beethovens Größe zu erkennen. Allein jenes beharrliche Eindringen in alle Tiefen, jenes Zusammenbringen und Festhalten aller Momente der Erkenntniß, — das wahre Kunststudium, das war nicht seines Berufs. Er freut sich des einzelnen Blicks, des einzelnen Erkennens; darauf fußt er, und von da — phantasirt er weiter, von da giebt er nicht mehr Beethoven, sondern nur sich Gehör. Das aber ist der ächt dilettantische Standpunkt.

So hier. Für ihn ist das Thema des ersten Satzes entscheidend gewesen — und geblieben, an dem auch wir S. 196 den „durchaus ländlichen, hirtenartigen (nur höchst erregten) Karakter" erkannt haben; Lenz bezeichnet die „Idee des Dichters ..... als eine pastorale, liebt man nicht das W o r t, als eine idyllische." D a s W o r t – war es nicht, gegen das Schindler in Harnisch gerathen war, und ein andres, synonimes Wort macht die Auffassung nicht haltbarer. Auf jenem ersten Gedanken faßt nun Lenz Fuß, daran hält er unverbrüchlich fest und bildet ihn zu einer ganzen Reihe von Vorstellungen aus, nach seinem Wohlgefallen. Dann biegt und dreht und wendet er die ganze Symphonie hin und her, daß sie doch endlich um jeden Preis in diese Reihe von Vorstellungen passe, wenn auch alle Glieder ächzen und dawider schrein. Da findet er denn schon in der Einleitung nach der Oboe (die „das Orchester wie an einem Fädchen über der Idee des Dichters" hält) ein zweites Instrument „mit pastoralem Karakter" (armes Wort für die vielseitige Klarinette!) empfindet „ahnungsvollen Schauer, zu dem die Größe der Natur die Menschenseele verzückt ..... Wir stehen in einem Hain, vor dem die Sonne aufgeht, die Nebelschleier der Morgenstunde in seine heiligen Schatten zurückdrängend, unter Bäumen, die an's Licht streben,

Versöhnung überfließender Gesang, — unter dem gleichwohl jene Pulse des Basses, wenn auch gesänftigt, fort und fort mahnen und treiben. Zuerst ist es vollquellender sanfter Chorgesang, dann sind

---

wie die mächtigen Terzengänge des Orchesters, die uns weiter hinaufführen." Im Vivace „erwacht die Geschäftigkeit des Dorfs." Im Allegretto findet sich „das elegische Moment, der Hintergrund des Schicksals, es wäre die Ueberschrift

Namen nennen dich nicht,
Dich bilden Griffel und Pinsel
Sterblicher Künstler nicht nach!

anwendbar gewesen .... In der Ideenverbindung des Ganzen ist dieses zarte Gewebe wie ein endlicher über die zürnenden Mächte errungener, in Erinnerungen ernster Kirchengang des geprüften Paares, über welches das Schicksal seine Knoten schlang. Wie der Zweig einer Trauerweide am Grabmale des ländlichen Friedhofs einen theuren Namen verdeckt, so schwankt zögernd die Triolenfigur des Maggiore in diese Trauer hinüber. Mit Rückblicken auf die verdorrten Blumen des Lebens" — das getraute Paar scheint etwas gealtert — „in tröstender Voraussicht der noch gebliebenen Hoffnungen sehen diese Töne den Zuhörer mit dem Augenpaar an, aus dem die Weltseele ihm zulächelt." — — „Was das Band der Kirche dem Schicksal abzuringen vermocht, feiert in dem lebensfrohen Scherze die Dorfjugend im Tanz.... Das junge Paar in die Mitte nehmend, tritt der Hochzeitzug in D dur auf, seine Bläser an der Spitze macht er die Runde im Ballsaal der beglückenden Tenne .... recht bäuerlich stolpern die Bässe über ihre eignen Füße. .... Aber schon steht die feuchte Mondsichel über dem dunkeln Walde, mahnt auf dem Grunde des Sees" (es ist das Horn mit in Fis-G oder Gis-A gemeint) „die Unke. .... Der Schlußsatz hat die Bedeutung, welche ungebändigte Freudigkeit im Leben behauptet." —

Es ist zum Glück nicht unsers Berufes, in diese Juristenpoesie (gerade den lebhaftern und schöngeistig angeregten Köpfen keimt und sprießt dergleichen bekanntlich öfter zwischen den modrigen Aktenstößen, die nicht befriedigen wollen) tiefer hineinzuschauen, um das urwäldliche Durcheinander von Vorstellungen und Gedanken zu lichten. Wir haben es nur mit Beethoven zu thun, und der hat sich von der Geschäftigkeit des Dorfs, von errungenen Kirchengängen und Trauungen, von der Trauerweide seines süßtröstenden Trios, vom Zulächeln der Weltseele, von der Tenne und Unke nicht ein Wort träumen lassen. Auch handelt es sich gar nicht um diese Lenzschen Eröffnungen, sie sind nur ein gelegnes Beispiel für alle diese Willkührlichkeiten poetisirender Auslegung, die den Einblick verwirren und redliche Verständigung durch die äußerliche Aehnlichkeit verdächtigen. Auf einem Gebiete, wo statt direkter Beweisführung so oft nur Induktion und Wahrscheinlichkeitsbeweis möglich sind, ist solche Willkühr verwirrender und nachtheiliger, als sonst wo.

Herr von Lenz mußte vor Andern wissen, daß man, um zu urtheilen, die Akten vollständig vor Augen haben müsse. Nicht der einzelne Satz entscheidet, sondern er im Zusammenhange mit allen andern. Faßte er also den

es die herzigen Stimmen von Klarinette und Waldhorn, denen andre nachfolgen; denn auch dieser Satz dehnt sich weiter aus — unter andern nach C dur gewendet, — als wir hier auseinandersetzen dürfen, so wenig, als der Wiederkehr des Hauptsatzes in neuer Gestalt folgen, die in ein Fugato übergeht, dem jene friedenbringende Gegenstrophe anschließt.

Der Trauerchor verklingt. Wie er verklingt, wie über dem Pizzikato der Saiten — „unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die darinnen sind" — der Gesang durch die Gruppen der Bläser irrt, der Flöten und einer Oboe, dann der Klarinetten mit einer Oboe als Mittel, der Fagotte mit den Hörnern, — die Saiten schließen, dann wieder einer Flöte und einer Oboe, der Klarinetten mit der Mitteloboe — und so ferner, bis jenes anfängliche „Hört!!" das Ganze cyklisch schließt: das ist eine der tiefbedeutendsten und zugleich reizvollsten Tonbildungen, die je geschaffen worden. Wie Alle sich betheiligt, in Allen die Flamme des Leids und Mitgefühls entbrannt war, so erlischt sie gleichsam Funke für Funke. Die Stille der Nacht, aus der der Zug langsam hervorgetreten war, hat ihn in sich zurückgenommen.

War, was wir schüchtern und ganz ungewiß und unbestätigt zu enträthseln — nein, zu errathen gewagt, kein ganz leerer Traum: so wissen wir, daß diese Klage Erhörung, diese Trauer Beschwichtigung und Frieden gefunden.
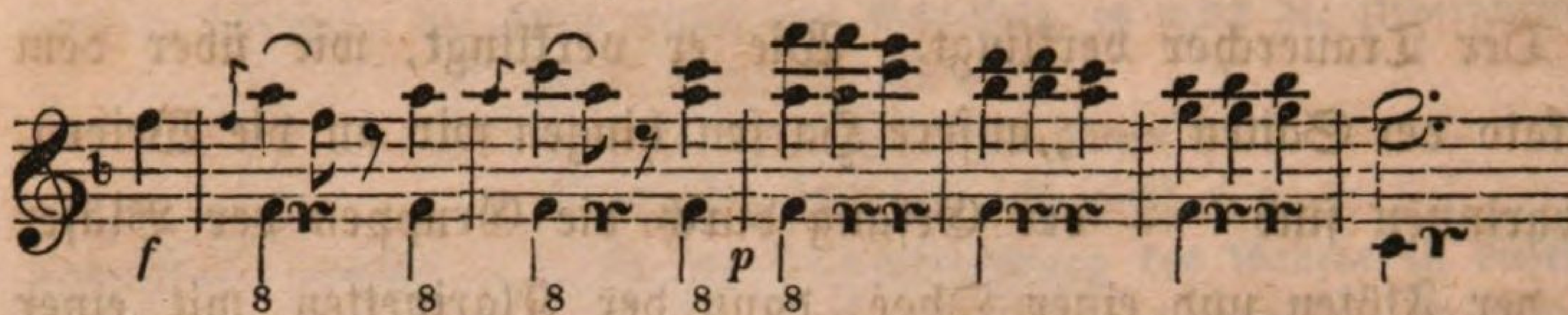
Hoch auf jubelt nun der dritte Satz, Presto, und tanzt dahin, wie Naturkinder sich freuen, ungebunden, wild und sanft, wie das heiße Blut des Südländers eben aufgährt oder leichter die Adern durchströmt. Denn südlich durchaus ist diese Lust mit ihrem Aufjauchzen und ihrer Kindsfreudigkeit und dieser wilden Unstetheit,
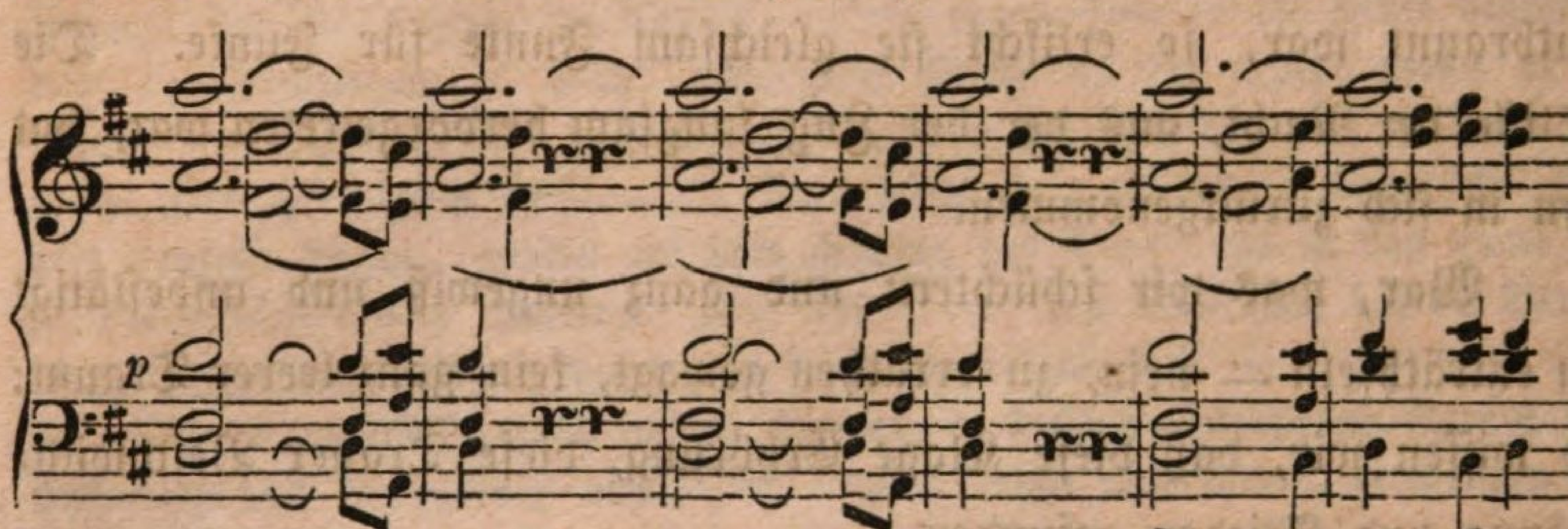
---

Gedanken, die Symphonie sei vielleicht ein Pastorale und der erste Satz die Geschäftigkeit des Dorfs, so mußte er bei jedem Schritte ganz aufrichtig, ohne Vorurtheil oder Vorliebe für den ersten Einfall fragen: was bedeutet das? wie verhält sich das zur Voraussetzung? Aber das hätt' ihn zu immer tiefer reichenden Fragen, auf das Urwesen der Musik und aller Kunst geführt, — und dann wär' er vielleicht nicht Dilettant geblieben.

die in F dur antritt und den Theilschluß nach A dur hinüberwirft, so heftig in den zweiten Theil hineinreißt und sich dann, wie zwitschernde Vögel in den Zweigen, hoch oben wiegt und die Tiefe vom Wiederhall dunkel erdröhnen läßt — wer vermöchte sie zu zählen und alle zu verdeutschen, diese Spiele der Lust!

Aus dem Thema heraus



wird am Schlusse das erste Motiv vier- fünfmal mit Kraft gesetzt — und nun liegen alle Saiten auf A und der Schall mindert sich, nur die Violinen ziehen hoch und still die Oktave a-a̿ hinaus und ein ganz neuer Satz, mäßiger, nicht blos dem Tempo (Presto meno assai, der Metronom stellt das Verhältniß auf 80:116) sondern auch der rhythmischen Gestaltung nach,



ertönt unter den deckenden Geigen wie von fern herüber, ganz anders geartet wie der Hauptsatz, ja sogar ohne innere musikalische Motivirung oder Beziehung, aus Klarinetten, Hörnern und Fagotten in D dur, ein durchaus andres Element.

Dürfte man nur jenem Traum — denn wer kann beweisen? — von maurischem Leben in der Halbinsel nachhängen, jenem bunten Leben, wie der eiserne Cid es noch gesehn und der Jugendheld Musa gelebt, wenn er sich in seinem Zelt Gefangene vorführen ließ und die Zitternden mild begnadigte: dürfte man Glauben dafür hoffen, so wären das die Feldklänge der über die fernen Hügel

friedlich heimkehrenden Nordlandskrieger. Denn Frieden ist! die hinsterbenden tiefen Hörner unter dem Friedenslied der sanften Bläser und unter dem „Weit, weit hinaus" der ziehenden Geigen verkünden's, und der Feierklang des ganzen Instrumentenchors unter hellem Trompetenklang und dem rastlosen Donner der Pauken bestätigt es.

Wie das sich herrlich hinausführt und im Finale das Südvolk in bacchischem Taumel das Spiel seines bunten Lebens weiter spielt in unerschöpflicher, unermüdlicher Lust, soll nicht weiter erzählt werden. Es bedarf deß nicht.
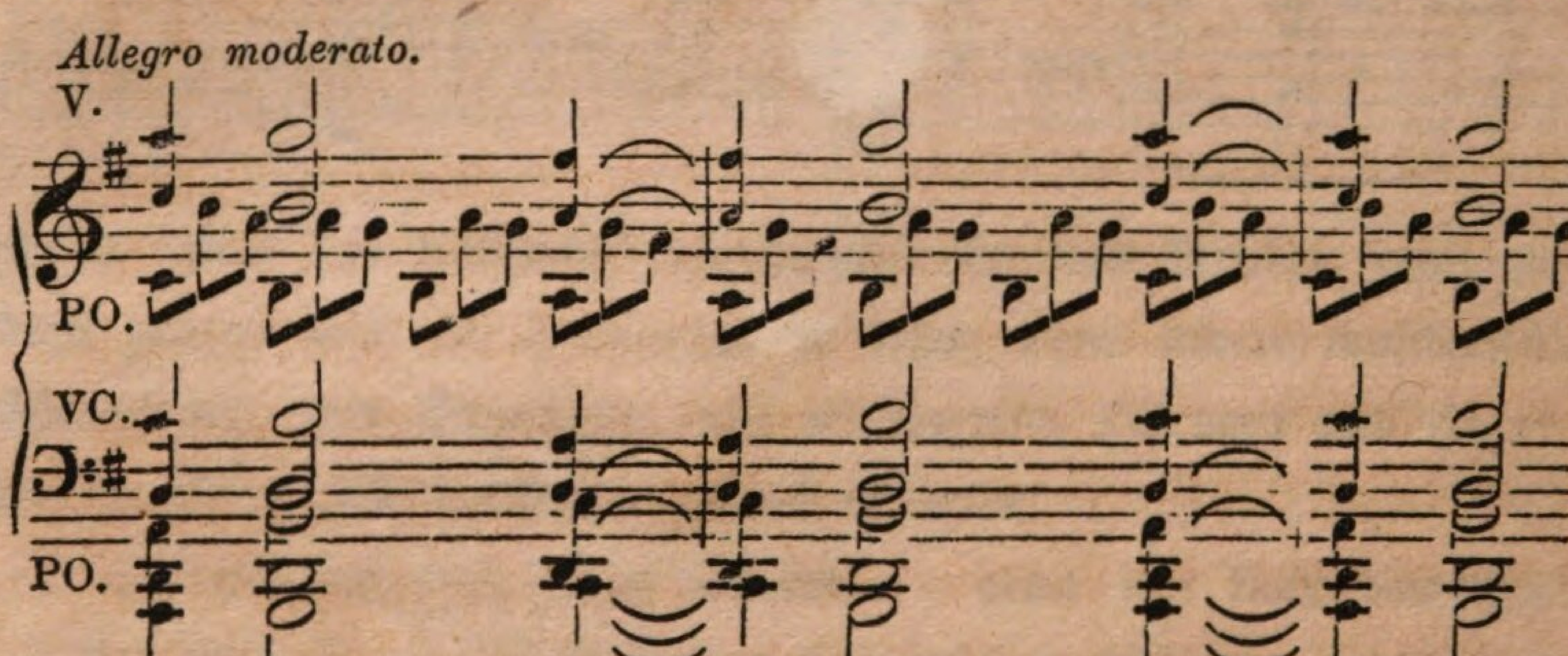
Trübe Zeit.

Ein Jahr etwa nach der A dur=Symphonie war die aus F dur, die achte, hervorgetreten, von der S. 16 berichtet worden, die heiterste aller Beethovenschen Symphonien.

In gleicher, brausender Lebensfülle folgte das

Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, Op. 97, der große Liebling aller Trio spielenden Musiker, ihnen schon als wahre Musterarbeit vor andern werth, funkelnd von Lust und Genuß, breit und behaglich, wie die Tafel des Reichsten.

Der ganze erste Satz ist voll unerschöpflicher Lebenslust, die sich bald behaglich auf breiten Klängen der Bogeninstrumente wiegt,



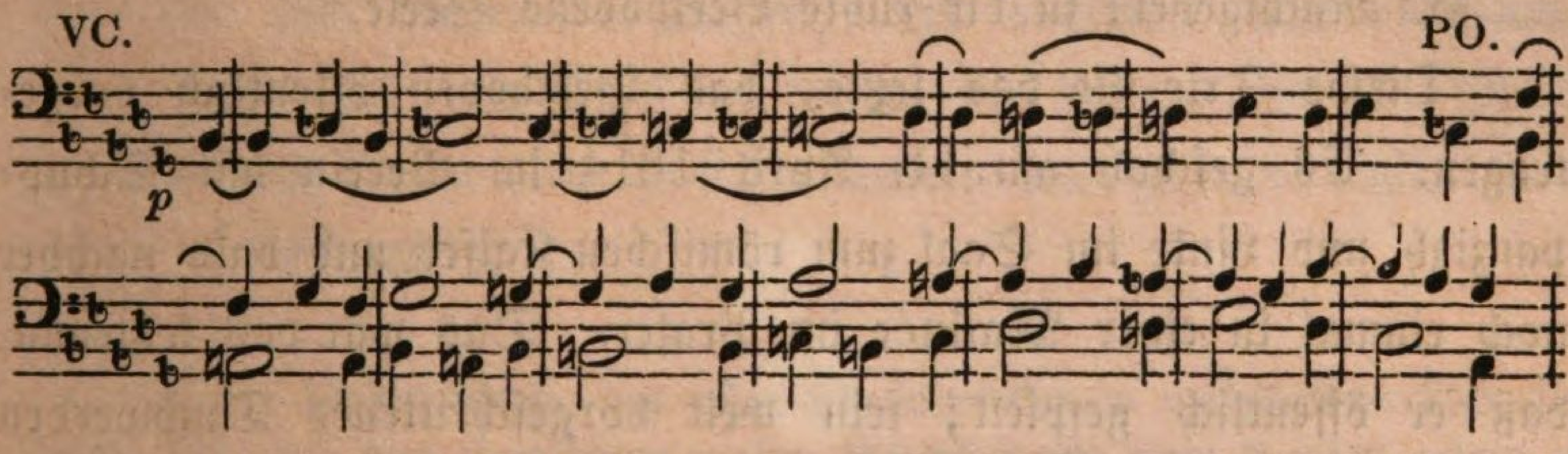
umspielt von den Spritzwellen des jugendfrohen Piano, bald kindlich sanft sich heranschmeichelt (Seitensatz) bald übermüthig aufbraust. Es ist ein Behagen des Gestaltens und Gelingens aus diesem Satze fühlbar, das recht klar macht, wie wohl dem Meister

in diesem reinen Musik-Element gewesen. Je tiefer er anderswo in die dunkeln Gründe des menschlichen Gemüths eingedrungen und je kühner er, Allen voran und von Niemand erreicht, in die Sphäre des bewußtern Geistes vorgedrungen, desto erquicklicher war ihm, das fühlen wir diesem Trio an, Rückkehr zum reinen Element der Töne. Er badete sich darin gesund nach der zehrenden Arbeit des Gedankens.

In gleichem Sinne folgt das Scherzo, wieder ein Muster sogenannter thematischer Arbeit, nämlich der Ausführung und Umgestaltung der Sätze. Das blickt und wandert so keck und so weit in das Leben hinaus! und das Leben ist so weit und schön!

Wirklich? — Wäre nur das Gespenst des sterbenden Ohrs nicht!

In all' die Lust und Freudigkeit kriecht das Trio, tief am Boden geduckt, aus dem Dunkel, in Dunkel gehüllt, grüblerisch nagend hervor



der heimliche Gedanke bemeistert sich (es ist vierstimmige Nachahmung, alla Fuga) aller Stimmen, brustbeklemmend.

Das Gewebe wird durchgerissen! ein muthvoller Satz, an den Hauptsatz anklingend, reißt sich hervor, in Des dur, nicht ohne peinlichen Beiklang. Wieder kriecht jenes Grübeln heran, und wieder bricht der Lichtstral des Muthes durch, diesmal im funkelnden E dur. Zum drittenmal breitet sich die Verfinsterung weithin aus und wird in B dur durchbrochen.

Der Hauptsatz kehrt wieder, aber der grüblerische Gedanke will nicht ablassen. Zuletzt siegt doch die Lebensluft, die das Ganze geschaffen.

Und nun ist der Geist des Dichters mit sich allein, schaut nieder auf all diese Stürme und Abgründe, hoch über Lust und Leid des Lebens erhoben. Das Andante ist erhaben und ruhig, wie die Sternennacht, still wie ein Gebet, das, ohne Wünsche, blos Hinschauen ist auf das Ewige, in das einzugehn der Geist als letztes Verlangen denkt. Der Musiker Beethoven hat „Variationen" auf dies „Thema" folgen lassen. Jede ist edel und großsinnig, jede tief empfunden und in treuester Widmung ausgeführt, wie nur Beethoven vermocht, keiner außer ihm. Aber keine reicht an das Thema; denn das war und bleibt unmöglich, so wenig Fackeln und Kerzen und flackerndes Gas die Sternennacht und den mild heraufziehenden Mond überdichten können.

Die Kenner nennen das Ausführung und sprechen vom Gleichgewicht der vier Theile; denn nach dem Andante folgt noch das Rondo-Finale, aus dem Frösteln der ersten Frühe nach jener Sternennacht glanzvoll emporsteigend wie der sonnerwärmtere Morgen

O Nachtgebet! in dir ruhte Beethovens Seele.

Dieses Trio ist das letzte, das Beethoven öffentlich vorgetragen. Es geschah am 11. April 1814 im Verein mit Schuppanzigh und Linke im Saal zum römischen Kaiser und bald nachher noch einmal in einer Matinée im Prater. Das war das letztemal, daß er öffentlich gespielt; sein weit vorgeschrittenes Taubwerden machte öffentliche Ausführung allzubedenklich, wiewohl man im engern Kreise die Abnahme des Gehörs seinem Spiel in den Jahren 1816 und 1817 nicht anmerkte und er im Stande war, den später als Lehrer der Technik vielbethätigten Pianisten Charles Czerny, der drei Winter hindurch einen Kreis von Künstlern und Kunstfreunden zum Vortrag Beethovenscher Sachen um sich versammelte, mit Rath und Anleitung zu unterstützen. Zum letztenmal geschah es 1819 mit der Sonate Op. 106. Da muß er also noch Czerny's Spiel scharf genug gehört haben, um ihm Winke zu ertheilen. Noch 1822 soll er in gesellschaftlichen Kreisen meisterlich fantasirt haben.

Aber jener Wirkenskreis des Musikers, das öffentliche Spiel, war ihm von nun an verschlossen.

Neben dies Trio, mit dem wir uns zuletzt beschäftigt, ist die wenig jüngere

Grande Sonate pour Piano, Oe. 106,

zu stellen, an Lebensfülle jenem gleich, an Macht alle Klavierkompositionen überragend. Die Musiker nennen sie die Riesensonate und man denkt dabei zunächst an den Umfang, 58 Seiten, und das Aufgebot technischer Spielkraft, das sie in Anspruch nimmt. Der Name rechtfertigt sich noch besser durch die Macht und Zahl der Gedanken, die sich in diesem kolossalen Werke zusammenstellen und in Fülle der Ausarbeitung vollenden. Eine Folge davon ist das reichste, durch alle Oktaven ausgebreitete Tonspiel; hierin — und nur hierin ist das Aufgebot höchster Technik bedingt. Diesem Spiel der Töne betrachtend hier zu folgen, mangelt nach allem Vorangegangenen so Raum, wie Nothwendigkeit; wer für sich unternimmt, was wir hier unterlassen müssen, wird abermals jene vollkommne Herrschaft über den Stoff zu bewundern haben, die den Meister im weitesten Raum eben so sicher walten und gestalten läßt, als im enger gemessenen*).

*) An diesem Werke, das allen Klavierwerken an umfassendem Plan überlegen ist, und das Heer seiner großen Gedanken mit einer Klarheit ordnet und bewegt, die in den kleinsten Gebilden nicht hat größer sein können, — wenn auch dem an große Verhältniße nicht gewöhnten Blicke faßlicher: an diesem Werke kann man sich deutlich machen, woher die Mißurtheile so manches redlichen und sachverständigen Mannes ihren Ursprung nehmen. „Liebes Kind," sagte Goethe bei ähnlichem Anlaß, „ich kann nicht populär werden, denn ich bin ihnen zu profund." Jene Urtheilsfasser (Th. I. S. 240) in Mozarts und der Aeltern oder gar in französischen und welschen Begriffen aufgewachsen und festgeworden, mußten seine Harmonie und Modulation anfechten, weil allerdings nicht die alte Glätte, Zierlichkeit und Weiche des Tonspiels, sondern früher ungeahnte Ideen zur Geltung gekommen waren. Uebrigens hätte hierin und in der Stimmführung Beethovens Waffenbruder, Seb. Bach, sie orientiren können. Sie vermißten Melodie, weil allerdings Beethovens Melodie, wieder gleich der Bach's, im Fortschreiten seines Geistes transzendent geworden war, und sich ihrem zerstreuten und flüchtigen Hinhorchen eine Kantilene, wie die des Adagio der B-Sonate oder der ganzen Sonate Op. 101, nicht so zugänglich erwies, als die

Auch zwei andern Werken, obwohl sie zu den tiefsinnigsten des Meisters gehören, der

Sonate für das Pianoforte, Op. 90.

und der

Sonate für das Hammerklavier, Op. 101.

aus den Jahren 1815 bis 1817, müssen wir uns versagen; wer kann all' diese Schätze — oder vielmehr, wer darf sie ausbreiten? nur die Wege müssen geöffnet, die Richtungen gewiesen werden; das Einzelne findet jeder lieber selbst.

Die erste der beiden Sonaten, Emoll, besteht nur aus zwei

Kantilenen eines Rossini. Das schrieben sie dann entschuldigend dem Gehörmangel und schwindenden Tongedächtniß zu, während gerade die spätern und letzten Werke den feinsten Tonsinn und die umfassendste Vorstellungskraft für Tonverhältniße (man sehe die neunte Symphonie und die letzten Quatuors) in hundert Zügen beweisen, wie er selber sie früher nicht besessen. Sie schreiben ihm Formlosigkeit zu, während seine Meisterschaft sich in der leichten und klaren Führung der größten Massen immer überlegener entfaltet. Sie sehen Willkühr und Originalitätsucht, ohne ein einziges Mal gestrebt zu haben, seine Ziele und Werke zu erkennen und offen zulegen. Undum ihrer Unerkenntniß das Ansehen überlegner Einsicht zu geben, tranchiren sie das einheitvollste Leben und Schaffen bald in zwei bald in drei Portionen und meinen damit etwas bewiesen zu haben, weil es allerdings leichter gelingt, sich ein Paar periodische Abschnitte zu merken, als den Ueberreichthum und die stetige Entwicklung eines solchen Lebens zu fassen. Sie gewahren dabei nicht einmal, wie jeder Lebensabschnitt — ja, fast jedes Werk Beides, was sie billigen und was sie ablehnen, nebeneinander stellt. So sagt Fetis: Dans les dernières productions de Beethoven, les necessités de l'harmonie s'effacent dans sa pensée devant des considerations d'une autre nature. Les redites des mêmes pensées furent poussées jusqu'à l'éxcès; le developpement du sujet alla quelque fois jusqu'à la divagation; la pensée mélodique devint moins nette, à mesure, qu'elle était plus rêveuse, l'harmonie fut empreinte de plus de dureté et sembla de jour en jour témoigner de l'affaiblissement de la mémoire des sons; enfin B. affecta de trouver des formes nouvelles, moins par l'effet d'une soudaine inspiration, que pour satisfaire aux conditions d'un plan médité. Les ouvrages faits dans cette direction des idées de l'artiste composent la 3e periode de sa vie et sa dernière manière. Und die ersten Symptome dieser „Manier" findet er im Bdur-Trio, Op. 97 in der Adur Symphonie, auch in der Sonate Op. 54!

Die Formel müßte so heißen: Beethoven hat geirrt, wo Ich ihn nach Meinen Grundsätzen und Voraussetzungen nicht fassen kann.

Sätzen. Im ersten ist Alles Nerv, Energie, Pathos einer zu Großem entschloßnen Seele; Entsagung und ungestümes Andringen wechseln, durchaus waltet großsinnige Haltung und edelste Freisinnigkeit. Der wäre höchst geehrt, dessen Spiegelbild man in diesem Satz erkennte. Der zweite Satz (das Finale) ist zart, innig, ein wenig zerflossen, durchaus still und aus Einem Gefühl, ohne Gegensatz, herausgegangen.

Es ist eines der Gebilde, die uns mit sprechendem, fragendem Blick anzuschauen scheinen, die ganz Bestimmtes aussprechen möchten — und denen das Wort fehlt. Der wunderbaren Ottilie gleich, die sich in ihrer tiefsten Verlassenheit mitten unter theilnehmenden Wesen dem Verstummen weiht, hat auch unsre Kunst Augenblicke, wo sie zwischen dem reinen Dasein im Ton und dem bewußten Worte mitten inne schwebt, wo man jeden Augenblick das lösende Wort zu vernehmen wartet und immer wieder es sich versagt.

Man erzählt sich sogar eine Geschichte davon. Die Sonate ist dem Grafen Moritz Lichnowski gewidmet. Dem scheint eine bestimmte Idee darin ausgesprochen und er fragt Beethoven darum. Dieser giebt ihm unter schallendem Gelächter (so wird erzählt) den Bescheid: er habe ihm die Liebesgeschichte mit seiner Frau, — einer Tänzerin, deren Stand der Verbindung viel Hindernisse in den Weg gelegt, — in Musik setzen wollen; er möge über den ersten Satz schreiben: Kampf zwischen Kopf und Herz. Hat Beethoven also gesprochen, so ist es begreiflicherweise ein Scherz gewesen, von dem die Sonate nichts weiß, ein Scherz, weil er etwas ernstlich Zutreffendes nicht zu sagen gehabt. Denn wir wissen ja längst, daß bei Weitem nicht allen Tonwerken ein bestimmterer und deßhalb aussprech- und andeutbarer Inhalt inwohnt. Für einige Werke hat Beethoven den bestimmtern Inhalt mit Worten angezeigt; im Jahr 1816 faßte er bei Gelegenheit einer Gesammtausgabe seiner Werke (zu der es indeß nicht kam) den Entschluß, „die, vielen derselben zum Grunde liegende poetische Idee anzugeben“; bei andern

hätte er es nicht vermocht, weil eben eine aussprechbare Idee nicht vorhanden war*).

In dieser Zeit rüstigsten Wirkens trafen unsern Meister drei harte Verluste, deren einer besonders ihm trübe Tage für sein ganzes ferneres Leben bereiten sollte.

Zuerst verlor er am 15. April 1814 seinen ersten und, Schindler ausgenommen, nächsten Wiener Freund, den Fürsten Karl Lichnowski, Bruder des Grafen Moritz. Am 15. November 1815 starb dann sein Freund und Landsmann, der berühmte Violinist Salomon aus Bonn, in London, wo er als Mitglied des philarmonischen Vereins früher Haydns, jetzt Beethovens Symphonien eingebürgert hatte. Doch blieben noch zwei Freunde, Ries und Moscheles, für Beethoven dort thätig.

Schwerer traf ihn der dritte Todesfall durch seine Folgen. Ebenfalls im November 1815 starb sein Bruder Karl. In seinem Testamente vom 14. November bat er seinen Bruder Ludwig, die Vormundschaft über seinen hinterlassenen Sohn anzunehmen. Beethoven, der welt- und geschäftsfremde, der seine eigenen Angelegenheiten versäumte, eine Vormundschaft!

Er nahm sie an, den Willen des Bruders zu ehren und die

*) Dies ist der Fall unter anderm bei dem besprochenen B dur-Trio. In einem der Konversationshefte finden sich Bruchstücke einer Unterredung Schindlers mit Beethoven über dieses Werk, leider ohne die Aeußerungen Beethovens. Schindler sagt: „Ich bin sehr gespannt auf die Karakterisirung im B dur-Trio. .... Der erste Satz träumt von lauter Glückseligieit. Auch Muthwille, heiteres Tändeln und Eigensinn (mit Permission — Beethovenscher) ist darin. Nicht wahr? .... Im zweiten Satz ist der Held auf dem höchsten Gipfel der Seligkeit. .... Im dritten Satz verwandelt sich das Glück in Rührung, Duldung, Andacht u. s. w. .... Das Andante halte ich für das schönste Ideal von Heiligkeit und Göttlichkeit. .... Worte vermögen hier nichts, sie sind schlechte Diener des göttlichen Wortes, das die Musik ausspricht." — Es war, wie dort weiter bemerkt wird, spät geworden, Beethoven mußte Medizin nehmen und man weiß nicht, wieweit er überhaupt gestimmt war, sich unter so ungünstigen Umständen einzulassen. So gewiß Schindler darin Recht hat, das Wort für einen nicht vollgenügenden Ausleger der Tonsprache zu halten, so wenig hat er ihm entsagen mögen. Daß er nichts Bestimmteres hat aussagen können, war nicht seine Schuld; das Werk selber sagte nichts Bestimmteres.

Waise zu retten. Es war nicht das erste Opfer, das er dem Bruder brachte. „Um ihm das Leben leichter zu machen", schrieb er am 22. November 1815 an Ries in London, „kann ich wohl das, was ich gegeben, auf 10,000 Gulden W. W. anschlagen..... Er hatte ein schlechtes Weib." Eben von dieser schlechten Mutter, galt es, den Sohn loszureißen. Aber bei alledem war sie die Mutter. Beethoven beschwor, indem er das unternahm, ein schwer Geschick herauf. Das verletzte Mutterrecht, wie auch die Mutter und wie gut die Absicht Beethovens war, sollte gerächt werden.

Beethoven nahm seinen Neffen, einen schönen, gutbegabten Knaben, zu sich und faßte den Entschluß, ihn an Sohnesstatt anzunehmen, um ihn der übelberufenen Mutter zu entziehn und vor ihrem Einflusse sicher zu stellen. Hierzu galt es, einen eigenen Hausstand zu ordnen. Beethoven, der seine eigne Oekonomie stets vernachlässigt hatte, machte gleich Ernst, sobald er Pflichten gegen Andre übernommen. Vor Allem unterrichtete er sich bei einem erfahrenen Hauswirth über die Einzelheiten des Haushalts; es wurde eine Art von Protokoll abgefaßt, links die Fragen Beethovens, z. B.:

1. „Was giebt man zwei Dienstleuten Mittags und Abends zu essen, sowohl in der Qualität, als in der Quantität?
2. Wie oft giebt man ihnen Braten? Geschieht dies Mittags und Abends zugleich?
3. Das, was den Dienstleuten bestimmt ist, haben sie dieses gemein mit den Speisen des Herrn, oder machen sie sich solche besonders, d. h. machen sie sich hierzu andere Speisen, als der Herr hat?
4. Wie viel Pfund Fleisch rechnet man für drei Personen?"

rechts die ausführlichen Antworten enthaltend. So war er denn doch aus den Partituren zur Erde niedergekommen. Wird er sich da finden lernen?

Die Mutter des Knaben war aber keineswegs gewillet, ihren Sohn von sich zu lassen. Sie protestirte gegen die Adoption, und da Beethoven sich auf den letzten Willen des Vaters stützte, wurde

sie klagbar. Das war im Jahr 1816. Der Prozeß aber wurde vor dem Adelsgerichtshof, „das niederösterreichische Landrecht,“ anhängig; der Gerichtshof hielt Beethoven wegen seiner Vorsilbe „van“ für adlig, ohne Ausweis des Adels zu fodern.

Beethoven mußte die Nothwendigkeit der Trennung des Knaben von seiner Mutter darthun, das heißt in diesem Falle: den schlechten Lebenswandel der Mutter, die gleichwohl seinem Bruder und dem Namen Beethoven angehörig gewesen, vor Gericht enthüllen und beweisen. Das war für sein reinsittliches und für sein Ehrgefühl schwer zu ertragen, nahm ihm fast die zur Arbeit nöthige Sammlung; zum Glück war die achte Symphonie schon vor Beginn des Prozesses entworfen und theilweis' ausgearbeitet. Er konnte sie vollenden und 1817 aufführen; so gingen ideale Freude und niedre Sorge und Qual nebeneinander.

Im Laufe der Verhandlungen kam denn doch dem Gerichtshofe zur Kenntniß, daß das Vorwort „van“ in Holland kein Zeichen des Adels ist. Folglich foderte er Beethoven auf, seinen Adel nachzuweisen. Hierin konnte von Gerichts wegen, wenn einmal der Legitimationspunkt nicht früher berichtigt und die Klägerin (denn nicht Beethoven, die Mutter hatte den Prozeß anhängig gemacht) nicht gleich vor das bürgerliche Forum gewiesen worden war, nicht anders verfahren werden. Beethoven aber, in Prozessualien ganz fremd, fand sich tief gekränkt, gleichsam auf einer Adelsanmaßung betroffen. Er erklärte, auf Brust und Kopf deutend, mit hohem Nachdruck: hier und hier sei sein Adel. Das konnte natürlich der Gerichtshof nicht gelten lassen. Der Prozeß ging an den Stadtmagistrat als das bürgerliche Forum über, nachdem das Urtheil erster Instanz die Vormundschaft dem Beethoven zuerkannt hatte. Dies geschah 1819, im dritten Prozeßjahre.

Beethoven fühlte sich trotz des günstigen Ausgangs durch jenen für den Sachkundigen ganz gleichgültigen Kompetenzpunkt auf das tiefste verletzt; er meinte seine Künstlerehre angetastet, sich erniedrigt zu dem wiener Pöbel hinabgesetzt zu sehen; kaum hielten die Aus-

einandersetzungen seines Anwalts (Hof- und Gerichtsadvokat Dr. Bach) und das Zureden der Freunde ihn ab, Wien und Oesterreich zu verlassen. In den Konversationsheften findet sich noch eine Unterredung Beethovens und seines Mitvormundes, Hofrath Peters, aus der Folgendes zu jener leidigen Angelegenheit gehört.

Peters: Sie sind heute so unzufrieden wie ich.

Beethoven: Abgeschlossen soll der Bürger vom höhern Menschen sein, und ich bin unter ihn gerathen.

Peters: In drei Wochen haben Sie mit dem Bürger und dem Magistrat nichts mehr zu thun. Man wird Sie noch um Ihre Unterstützung ersuchen und Ihnen von der Appellation die freundlichste Zustellung machen. — Lassen Sie den Bart absengen.

Beethoven: Sollte es geschehen, so will ich lieber in einem solchen Lande nicht bleiben. Es wird weder Vormünder noch Oheime geben meines gleichen — Denkschrift!

Die Unterhaltung wendet sich dann auf andre Persönlichkeiten und auf den Ungarwein des „Herrn Selig"; sie fand nämlich in dessen Weinhandlung „zur Stadt Triest" statt.

Die Sache war noch nicht aus, sondern wurde vor dem Magistrat fortgesetzt, während der Knabe, sehr zu seinem Schaden, aus einer Hand in die andre ging und nicht wußte, wohin er gehöre. Obenein verwarf nun der Magistrat das Urtheil des Adelsgerichts und ernannte die Mutter des Knaben zu dessen Vormünderin. Beethoven mußte jetzt, es geschah am 7. Januar 1820, den Rekurs an das Appellationsgericht nehmen, und hier wurde das erste Urtheil bestätigt.

Die Rekursschrift ist von Beethoven selbst verfaßt. Folgende Stelle aus derselben karakterisirt ihn.

„Mein Wille und Streben geht nur dahin, daß der Knabe die bestmöglichste Erziehung erhalte, da seine Anlagen zu den frohesten Hoffnungen berechtigen, und daß die Erwartung in Erfüllung gehen möge, die sein Vater auf meine Bruderliebe baute.

Noch ist der Stamm biegsam, aber wird er noch eine Zeitlang versäumt, so entwächst er in krummer Richtung der Hand des bildenden Gärtners, und die gerade Haltung, Wissenschaft und Karakter sind für ewig verloren. Ich kenne keine heiligere Pflicht, als die der Obsorge bei der Erziehung und Bildung eines Kindes. Nur darin kann die Pflicht der Obervormundschaft bestehn, das Gute zu würdigen und das Zweckmäßige zu verfügen; nur dann hat sie das Wohl des Pupillen ihrer eifrigen Aufmerksamkeit gewidmet; das Gute aber zu hindern, hat sie ihre Pflicht sogar übersehen." *) — Man kann nicht rechtlichere Gesinnung und geraderes Urtheil beweisen.

Welchen Dank Beethoven für alles das ärndten sollte, werden wir später erfahren. Einstweilen entwickelten sich die Anlagen des Knaben nach Wunsch und zur großen Genugthuung des Oheims. Dieser aber war durch all dies Getreibe mit seiner Oekonomie selber mehr als früher ins Gedränge gekommen. „Ich war derweilen," schreibt er am 25. Mai 1819 an Ries (mit dem er öfter verabredet, nach London zu kommen), „mit solchen Sorgen behaftet, wie noch mein Leben nicht, und zwar durch übertriebene Wohlthaten gegen andere Menschen."

Am schmerzlichsten ist dabei die Nachgiebigkeit auf Kosten seiner Werke und seines Künstlergefühls. Er, der seine Kompositionen so gewissenhaft im Sinne trug, daß er in seiner Oper zahlreiche Sätze drei- und viermal umkomponirte**), und bei der Herausgabe der großen B-Sonate Op. 106 sechs Monate nach der Komposition einen Brief nach London an Ries schrieb, um zwei Noten (den ersten Takt des Adagio, allerdings einen bedeutungs-

*) Auf diese Schrift bezieht sich das zusammenhanglose Wort „Denkschrift" im Gespräch mit Peters.

**) Auch die achte Symphonie ist umgearbeitet worden und die siebente hat im Scherzo dasselbe erlebt. Nach Rußland hat er an Fürst Galitzin geschrieben, um in den demselben gewidmeten Quatuors ein Legato-Zeichen im Violoncell nachtragen zu lassen.

schweren Zug) nachtragen zu lassen: er schreibt in dieser Bedrängniß am 19. April 1819 in Bezug auf dieselbe Sonate an Ries: ....„Sollte die Sonate nicht recht sein für London, so könnte ich eine andre schicken, oder Sie können auch das Largo auslassen und gleich bei der Fuge im letzten Stück anfangen, oder das erste Stück Adagio und zum dritten das Scherzo und das Largo und Allegro risoluto. — Ich überlasse Ihnen dieses, wie Sie es am Besten finden..... Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben. Denn es ist hart, beinah um des Brodtes willen zu schreiben; so weit habe ich es nun gebracht.

Wegen nach London zu kommen*), werden wir uns noch schreiben. Es wäre gewiß die einzige Rettung für mich, aus dieser elenden Lage zu kommen, wobei ich nie gesund und nie das wirken kann, was in bessern Umständen möglich wäre."

Wohl war es hart. Das Genie, man muß es wiederholen, ist der Paria der modernen Gesellschaft. Er büßte auch seine Schuld dabei,

Denn alle Schuld rächt sich auf Erden,

auch die Schuld des guten Herzens und der versagten Erziehung zum Haushalten und unbedingten Hingebung an den höhern Beruf. Im Leben hat ihm Niemand, keiner von den Gästen des wiener Kongresses, wahrhaft geholfen. Später haben sie Medaillen auf ihn geschlagen und ihm ein Denkmal gesetzt.

---

*) Die philarmonische Gesellschaft in London hatte ihn schon 1817 eingeladen, dorthin zu kommen, einige Symphonien zu komponiren und aufzuführen. In Briefen Beethovens an Ries vom 9. Juli 1817, 5. März 1818 und 3. April 1819 ist davon wiederholt die Rede. Er glaubte in der londoner Unternehmung den einzigen Weg aus seinen ökonomischen Bedrängnissen zu sehn; seine Gesundheitsverhältnisse hinderten sie.

Das Hochamt.

Beethovens Lage war bedenklich und sein Geschick war hart. Aber ein Karakter wie der seinige ist nicht zu bewältigen. Mochte dem Künstler schwül um's Herz sein, er drang vorwärts. Ja, wenn man ihn von einem Riesenwerk, wie die B = Sonate nach Umfang, nach Ideenreichthum, nach kernfester Lebensfrische und höchstem Lebensmuthe ist, wenn man ihn von einem solchen Werke sagen hört, es sei „in drangvollen Umständen geschrieben": dann — kann man nicht etwa an der Aufrichtigkeit des Mannes zweifeln, muß aber annehmen, daß seine Leiden, so gewiß sie nur gar zu handgreiflichen Grund hatten, doch mehr Phantasieleiden waren, die gleich dem Speer des Achilles zugleich verwunden und heilen. Er hatte doch mitten in seiner Bedrängniß ein solches Werk schaffen können und mehr als eins.

Ja, man muß sich fragen, ob nicht seine Verhältnisse und Schmerzen nothwendig gewesen, damit er ein solcher würde, tief erweckt und tief bis in den innersten Grund seines Nerven- und Gefühlssystems aufgereizt und wund, um so zu empfinden und zu schaffen, wie er gethan. Denn allerdings konnte nur in einer so gestimmten Seele die erregteste, ja heiterste Lebenskraft sich dieses Hineinschaun und Niedertauchen in die nächtigsten Tiefen des Daseins gestatten. Jenes heitre B dur = Trio hat davon zu erzählen gehabt, vom Adagio der Riesensonate wäre dasselbe zu sagen gewesen — und noch von manchem Werk.
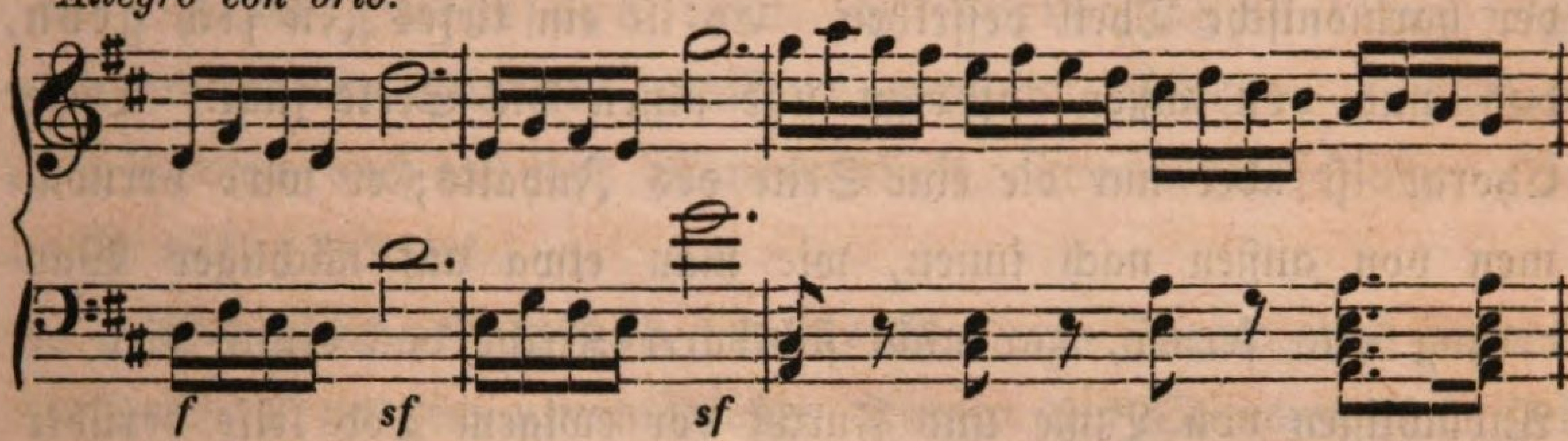
So von der zweiten der

Deux Sonates pour Piano et Violoncelle ou Violon, Oe. 102.

(wohl nur für Piano mit Violoncell gedacht und in Rücksicht auf größere Verbreitung auch für Violin eingerichtet), die um 1818, also in jener wirren Zeit, hervortraten. Nur von der zweiten Sonate, aus D dur, kann hier berichtet werden.

Der erste Satz ist eine jener durchbrechenden Energien,
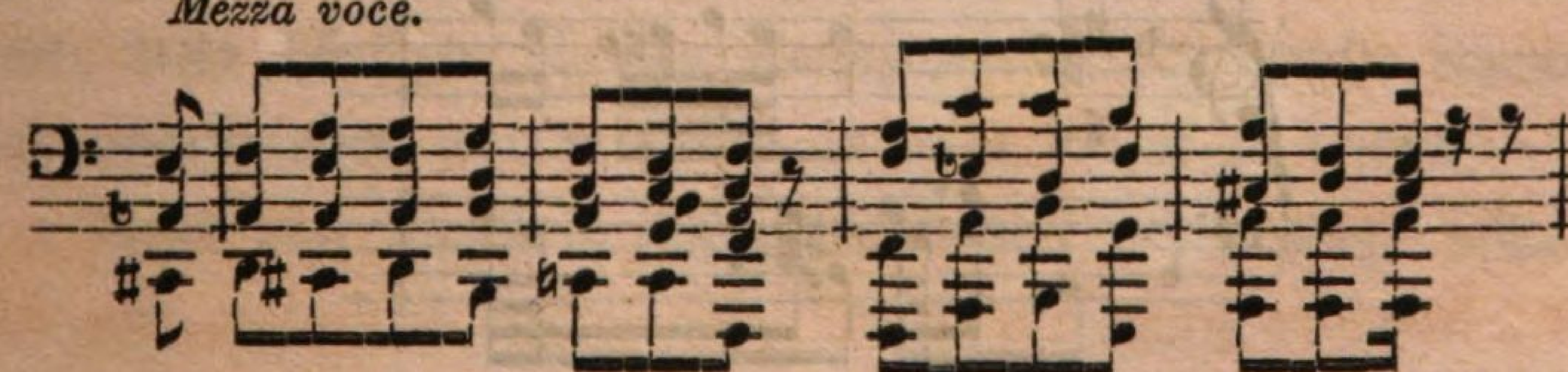
Allegro con brio.



die wie ein plötzlich entstandener Entschluß voll Kühnheit und Schlagfertigkeit hervorbrechen und die Spannkraft der Seele, der sie entsprungen, bezeugen. Man könnte zwischen diesem Satz und dem ersten der B-Sonate geheime Verwandtschaft der Geister fühlen, wenn auch äußerlich kein Zug der Aehnlichkeit nachweisbar ist. So fühlt man bisweilen aus den ganz abweichenden Zügen des jüngern, bleichen, nervös reizbaren Bruders die Verwandtschaft mit dem ältern, in seiner Kraft und Gesundheit sicher beruhenden heraus.

Wenn dieser erste Satz nichts anders, als subjektive Stimmung in sich zu tragen scheint, so ist man dem zweiten Satze gegenüber fast gezwungen, objektiven Inhalt anzunehmen; denn handgreiflich tritt hier ein Dualismus des Inhalts, eine Zweiheit hervor, deren Momente sich ganz bestimmt von einander scheiden. Dieses „Adagio con molto sentimento d'affetto" hebt einen choralartigen Satz an,
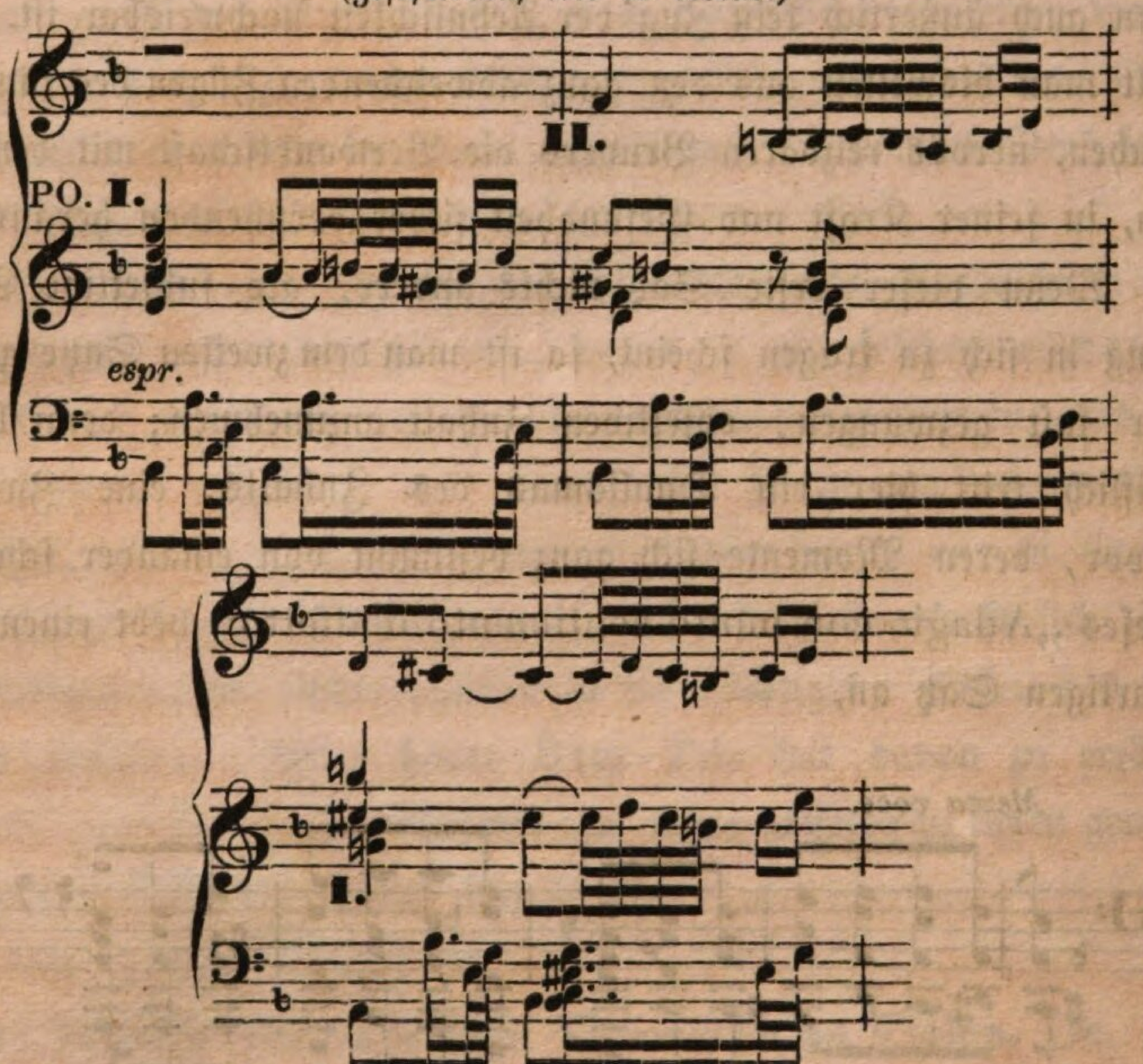
Mezza voce.



(die Oberstimme hat das Violoncell) der vor Allem typisch wirkt; schon seine äußere Gestaltung, diese Gleichmäßigkeit der Bewegung, die strophischen Schlüsse und Absätze, das Alles weckt die Erinnerung an so manchen Gesang der Andacht, dem wir in der Schwüle des Lebens unsre trostbedürftige, bange Seele geöffnet. Bestimmter wirkt der Inhalt, und hier wieder choralartig, besonders der harmonische Theil desselben. Es ist ein tiefes In sich gehn, das uns von außen anspricht und innen die Seele füllt. Dieser Choral ist aber nur die eine Seite des Inhalts; er wird vernommen von außen nach innen, wie man etwa auf nächtiger Wanderung aus ferner, gar nicht sichtbarer Kirche das ernste Lied der Andächtigen von Buße und Furcht vor ewigem Tod leise herüberhallen hört, und im Innersten mitfühlt, was Jene singen.

Nun erst treten ganz unabhängig von jenem Choral zwei Stimmen, zwei Einzelne ganz deutlich gezeichnet, hervor mit einem Gesang,

(geschrieben, wie es ertönet)



zuckend im Weh, im irdischen Leid; auf schwankendem Grunde treten sie daher, eine der andern eng angedrängt folgend in Bangigkeit (sie sind oben mit I, II bezeichnet) dann ganz einmüthig. Wie dieses zweite Moment, gleich mit dem fünften Takt, wieder von dem Choral zurücktritt, mit ihm wechselt, ihn mit jenen zuckenden Eingriffen, die (oben im Baße) die Begleitung der Klage waren, — wie solchem Hauptsatze dann der Seitensatz in Dbur folgt, wie sich da die Stimmen gemildert, getröstet, lächelnd — während die Thräne noch an der Wimper blinkt, einander umschlingen, sei nicht näher erörtert.

Der Satz geht in das Finale über, ein Fugato, das sich weit ausgreifend und im unermüdlichen Ringen der Stimmen zum Ziele durchkämpft.

Zum Ziele; — zur Ruhe, zur Befriedigung kommt es nicht.

Die Bestimmung dieses Menschen, der das schrieb, war, nicht zur Ruh' und Befriedigung zu kommen.

Auch dieses Tonbild ist Marien Erdödy gewidmet, derselben, der die Trio's Op. 70 zugehören. Zwischen dem Adagio dieser Sonate und dem des D-Trio's ist unverkennbare Verwandtschaft. Sind die beiden Widmungen nicht Spiel des gedankenlosen Zufalls, so muß ein seltsamer Ideenaustausch zwischen jener Freundin Beethovens und ihm stattgefunden haben; er war, wie wir aus seinen Kompositionen und seinen theosophischen Aufzeichnungen wissen, jener Mystik, die in Byron's Manfred und Kain geschäftig ist, dem alten „facilis descensus averni" keineswegs fremd. Wie sollt' er? ist nicht die Kunst überhaupt ein Mysterium? Welche Gedanken müssen gar ihn in seiner Abgeschiedenheit überschlichen haben inmitten seines lebensfrischen Muthes und jener heitern Energie, die der Grundton seines Lebens war. Je mehr er sich dem Ende nähert, desto häufiger scheinen Nachtgedanken und dunkle Ahnungen, daß abgeschlossen werden müsse, in seine Musik zu treten.

Was aber längst in ihm geschlummert haben mag, sollte jetzt

wach werden und hervorwachsen. Das war die Komposition der Messe.

Vor Jahren hatte er die Messe für Esterhazy's Schloßkapelle komponirt, offenbar in der ganz äußerlichen Absicht, eine Kirchenkomposition für den gewohnten Gebrauch in gewohnter Weise zu liefern. Er war bei der Komposition von tiefem Gefühl erfüllt gewesen, das bezeugt der weit spätere, S. 148 erzählte Vorgang. Indeß dies Gefühl war weniger dem besondern Inhalt der Messe und Kirche zugewendet, das bezeugt die Komposition; es war das Gefühl allgemeiner — sagen wir deistischer Andächtigkeit.

Bietet aber dieser Messentext mit seinem Glaubensartikel vom Christ, mit seiner Segensverkündigung von oben, mit der Vorstellung der himmlischen um den Vater versammelten Heerschaaren und der auf Knieen versammelten Gemeine der alleinigen katholischen Kirche nicht unendlich Höheres und Reicheres für die Phantasie eines Beethoven? Selbst für den Nicht-Katholiken ist diese Vorstellung, zumal aus künstlerischem Gesichtspunkt, eine hocherhabne; Sebastian Bach, der treue Sänger des Evangeliums und der lutherischen Kirche, hatte das bei seiner hohen Messe wohl erfahren. Einmal mußte jene Vorstellung in ihrer Erhabenheit und Fülle auch vor Beethoven treten, welches auch sein Verhältniß zur Kirche war.

Dies geschah jetzt, in jener trüben Zeit der Bedrängniß. Der äußerliche Anstoß war die Ernennung seines Schülers, des Erzherzogs Rudolf, zum Erzbischof von Olmütz. Die Installation sollte am 9. März 1820 statthaben. Beethoven faßte den Entschluß, die Musik zum feierlichen Hochamt zu schreiben, und begann die Arbeit, die seiner zweiten Messe, im Winter von 1818 zu 1819. Schon bei dem ersten Satze wuchs das Werk zu solchen Verhältnissen an, daß man gar nicht absehn konnte, wann es vollendet sein würde. In der That war es, als der Erzherzog sich zur Fahrt nach Olmütz rüstete, noch nicht zum dritten Theil fertig, konnte auch nicht zur beabsichtigten Verwendung kommen, sondern wurde erst

im Sommer 1822 in Baden bei Wien nach dreijähriger Arbeit, zwei Jahre nach der Installation vollendet. In einem Brief an Ries vom 6. April 1822 wird die Messe als „unlängst geschrieben" erwähnt; dem Musikhändler Peters in Leipzig wird sie in einem Briefe vom 26. Juli 1822 zugesagt, mit der Angabe, er solle die Partitur wohl abgeschrieben bis Ende Juli erhalten.

Uebrigens darf man nicht glauben, daß Beethoven sich seinem großen Werk ausschließlich habe hingeben können. Abgesehen von Kompositionen, die innerlich und äußerlich mit Unabweislichkeit Vollendung foderten, — es sind die Sonaten Op. 109, 110, 111 —, schrieb er Bagatellen für Honorar, weil er Geld brauchte, und setzte, gerade in der Zeit, wo er mit dem Credo der Messe beschäftigt war, aus Gutherzigkeit für herumziehende Musikanten, die in einem Gasthofe „in der Briel" bei Mödling zum Tanz aufzuspielen pflegten, eine Reihe von Walzern, schrieb auch selber die Stimmen dazu aus.

Widriger war die Plage mit der Oekonomie, die er nun einmal nicht loszuwerden verstand. Ein von ihm geführtes Tagebuch gewährt, gerade für jene wichtige Zeit, einen Einblick in seine häuslichen Wirren. Es heißt da

1819. Den 31. Januar der Haushälterin aufgesagt.
Am 15. Februar die Küchenmagd eingetreten.
= 8. März hat die Küchenmagd mit 14 Tagen aufgesagt.
= 22. desselben Monats ist die neue Haushälterin eingetreten.
= Am 12. Mai in Mödling eingetroffen. Miser et pauper sum.
= 14. Mai ist die Aufwärterin eingetreten, mit monatlich sechs Gulden.
= 20. Juli der Haushälterin aufgesagt.
= 17. April die Küchenmagd eingetreten.
1819. Am 19. April schlechter Tag, (d. h. er bekam nichts,

weil bereits alle Speisen durch das lange Warten verdorben waren.)

= 16. Mai dem Küchenmädchen aufgesagt.

= 19. Mai die Küchenmagd ausgetreten.

= 30. Mai die Frau eingetreten.

= 1. Juli die Küchenmagd eingetreten.

= 28. Juli Abends ist die Küchenmagd entflohen.

= 30. Juli ist die Frau von Unter=Döbling eingetreten.

Die 4 bösen Tage, 10., 11., 12., 13. August in Lerchenfeld gegessen.

Am 28. der Monat von der Frau aus.

= 6. September ist das Mädchen eingetreten.

= 22. Oktober das Mädchen ausgetreten.

= 12. Dezember das Küchenmädchen eingetreten.

= 18. Dez. dem Küchenmädchen aufgesagt.

= 27. Dez. das neue Stubenmädchen eingetreten.

An jenen „4 bösen Tagen" hatte er gar kein baares Geld gehabt und als Mittagbrod nichts als einige Brödchen und ein Glas Bier. —

Die Sache wird nicht gebessert, sondern schlimmer, wenn man erfährt, daß im Grunde seine Lage nicht so bös war, als er sie nahm. Er hatte seine Pension, er hatte für die Bagatellen ein Honorar von 10 Dukaten stipulirt, für die Sonaten und andre Kompositionen gute Honorare theils erhalten, theils zu erwarten, endlich besaß er Bankaktien. Allein die letztern betrachtete er als Erbtheil seines Neffen und das Geld ging großentheils für dessen Erziehung und die unvermeidlichen Wohnungswechsel — (oft zu erheblichem Zins) auf. Und zuletzt — verstand sich der einsame Künstler nicht auf Geld; hatte er doch schon früher einmal, um sich ein wenig Geld zu verschaffen, Bankaktien verkaufen wollen, und erst belehrt werden müssen, daß die dabei befindlichen Koupons genügten, sein Bedürfniß zu decken. Was half ihm das Geld,

wenn er nicht damit umzugehen verstand? er plagte sich, als hätt' er keins.

Und er hatte keins zur rechten Zeit und in tröstlicher Weise. Am 6. April 1822 schrieb er in einem Brief an Ries: „Noch immer hege ich den Gedanken, doch noch nach London zu kommen, wenn es nur meine Gesundheit erlaubt, vielleicht nächstes Frühjahr. Sie würden an mir, lieber Ries, den gerechten Schätzer meines lieben Schülers, nunmehrigen großen Meisters *) finden; und wer weiß, was noch anders Gutes für die Kunst entstehen würde in Vereinigung mit Ihnen. Ich bin, wie allezeit, ganz meinen Musen ergeben und finde nur darin das Glück meines Lebens." Und in einem Brief an Peters finden wir einen Theil der Aufklärung dieser Wirrsale. „Die Konkurrenz (heißt es da) um meine Werke ist gegenwärtig sehr stark, wofür ich dem Allmächtigen danke, denn ich habe auch schon viel verloren. Dabei bin ich der Pflegevater meines mittellosen Bruderskindes. Da dieser Knabe von 15 Jahren so viel Anlage zu den Wissenschaften zeigt, so kostet nicht allein die Erlernung derselben und der Unterhalt meines Neffen viel Geld, sondern es muß auch für die Zukunft an ihn gedacht werden, da wir weder Indianer noch Irokesen sind, welche bekanntlich dem lieben Gott alles überlassen, und es um einen pauper immer ein trauriges Dasein ist." Demselben schreibt er noch am 20. Dezember 1822: ..... Es ist mir unmöglich, in allen Fällen nach Prozenten zu handeln. Fällt es mir doch schon schwer, öfter als es sein muß, danach zu rechnen. Meine Lage ist übrigens nicht so glänzend, als Sie glauben. Ich bin außer Stande, allen Anträgen sogleich Gehör zu geben. Es sind deren zu viele; manches ist nicht zu versagen. Nicht immer ist das, was man verlangt, dem Wunsche des Autors gemäß. Wäre mein Gehalt nicht gänzlich ohne Gehalt, so schriebe ich nichts als große Symphonien, Kirchenmusiken, höchstens noch Quintetten." Und etwas später, am

*) Wer die damaligen Werke des braven Ferdinand Ries kennt, muß sich fragen: ist das freundschaftliche Selbsttäuschung? oder Dankbarkeit? oder was sonst?

25. April 1823, schreibt er an Ries: „Meine beständig traurige Lage fodert aber, daß ich augenblicklich das schreibe, welches nur so viel Geld bringt, daß ich es für den Augenblick habe. Welche traurige Entdeckung erhalten Sie hier!!"

So stand er nun, wie einer der Drei im feurigen Ofen der unablässigen Arbeit und Bedrängniß, und war dennoch ganz voll vom Lobgesang! Die Messe ward ihm das Gefäß, in dem er Alles, was von Andacht in ihm längst heraufwogte, was von Anschauung jener geweihten Glaubensworte in ihm emporgestiegen war, als ein würdig Opfer darbringen wollte. Mit hohem Ernste ging er an das Werk, das bezeugt schon die durchaus rücksichtslose Zeitverwendung. Seine Gesundheit, über die er schon im April 1822 wieder zu klagen hatte, hielt fest aus unter der langen Arbeit. Gleich vom Beginn an „schien (erzählt Schindler) sein ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben, welches besonders seine ältern Freunde wahrnahmen, und ich muß gestehen, daß ich Beethoven niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustande absoluter Erdenentrücktheit gesehen habe, als dies vorzüglich im Jahre 1819 mit ihm der Fall gewesen." —

Dieses Werk liegt nun unter dem Titel

Missa composita ...... a Ludovico
van Beethoven Op. 123

aus dem Verlag von Schott in Mainz uns in Partitur vor. Es ist dem Kardinal Erzherzog Rudolf vom Meister gewidmet, eines der größten Werke desselben. Er selber nennt es, wie wir weiterhin genauer erfahren werden, sein größtes und gelungenstes Werk; und in der That war diese Ueberzeugung in ihm eine vollkommen berechtigte, ja nothwendige, da von seinem Standpunkt aus eine höhere Auffassung der großen Aufgabe nicht veranlaßt war. Hiermit ist aber ausgesprochen, daß das Werk im Lebenslaufe Beethovens und in dem der Kunst von hoher Bedeutung sein muß und daß uns, wie allen Künstlern und Kunstfreunden, höchste Achtsamkeit obliegt, zumal das Werk weniger in die Oeffentlichkeit ge-

drungen und verstanden worden ist, als die Mehrzahl der übrigen Werke des Meisters.

Sprechen wir noch Eins aus, bevor wir zum Werke treten. Ist dem Geschichtschreiber überhaupt Wahrhaftigkeit höchste Pflicht, so ist sie es doppelt, gegenüber den höchsten und entscheidenden Momenten. Wer, selbst einem Beethoven gegenüber, den Muth dieser Wahrhaftigkeit nicht in sich findet, der ist gerade solcher Aufgabe nicht würdig oder gewachsen. Uns unsererseits steht Beethoven zu hoch, als daß ihm gegenüber etwas Anderes als die wahrhafteste Ueberzeugung geziemend wäre, selbst wenn uns etwas Anderes ziemte. Wir werden daher rückhaltlos unsere Ueberzeugung aussprechen, sicher, daß Zweifel und Verneinung so wenig den unsterblichen Meister antasten, als er unsers Lobes bedürfen kann. Wohl aber wissen und beherzigen wir, daß Ihm gegenüber jeder Urtheilende sich selbst auf die Bank der Angeklagten setzt.

Beethoven war mit der vollen Macht seines Geistes und seiner genialen Begabung an das Werk getreten. Wäre sie nicht schon vollbewährt, man würde sie da in voller Bewährung gefunden haben, in gewissem Betracht in höherer, als je zuvor. Er trat ferner mit rücksichtloser Hingebung und innerlichster Spannung und Erhebung an das Werk; dafür haben wir das Zeugniß seines Freundes und das noch wichtigere des Werks.

Dies alles steht fest. Es fragt sich also jetzt: in welchem Sinne hat Beethoven seine Aufgabe gefaßt? —

Zunächst scheinen sich dem Komponisten der Messe, wer er auch sei, nur zwei Wege zu öffnen.

Der erste ist der, sich unbedingt und rücksichtlos dem Text der Messe anzuschließen und denselben Schritt für Schritt durch die Musik zu Geltung zu bringen. Hier ist das Wort und seine Bedeutung das vorzugsweis Bestimmende; es kommt darauf an, diese Bedeutung Satz für Satz zu voller Geltung zu bringen. Die Bedeutung kann keine andere sein, als die das Wort im Munde der Kirche oder des Glaubensbekenntnisses hat, das folgt schon aus

dem allgemeinen Auslegungsgesetze, jedes Wort im Sinne des Redenden zu verstehn. Dies aber ist die einzige Rücksicht auf die Kirche, und sie ist keine fremde, sondern liegt logisch in der Sache.

Der zweite Weg ist der, die tonkünstlerische Handhabung des Textes nach den kirchlichen Gebräuchen zu bemessen, die große Reihe der Textsätze z. B. in gewisse Partien zusammen zu fassen, die sich gewohnheitsmäßig, nicht ohne Rücksicht auf den Inhalt, festgestellt haben, ein gewisses Maaß der Ausdehnung festzuhalten, das liturgisch, oder selbst nach den Gewohnheiten der Zeit und des Ortes zusagend befunden wird. Hier waltet also sach- und kunstfremde Berücksichtigung, und es ist vorauszusehn, daß darunter die vollkommne Ausprägung des Inhalts mehr oder weniger leiden wird, gleichviel, welchen Gewinn die liturgische Handlung daraus für sich zieht.

Das äußerliche Unterscheidungszeichen beider Richtungen ist also die Anordnung des Textes. Liturgisch wird derselbe in sechs Hauptstücke zusammengefaßt: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus, deren jedes mehrere, das Gloria und Credo viele Sätze verschiedenen Inhalts in sich faßt, die dann natürlich zusammengedrängt, nicht sowohl dem besondern Inhalt als vielmehr der gemeinsamen Stimmung nach geltend gemacht werden.

Das Letztere ist bei der Mehrzahl der Messen (z. B. bei denen von Haydn, Hummel, Cherubini) der Fall; nur einzelne Sätze werden dann noch mit besondrer Vorliebe hervorgehoben, namentlich das Crucifixus mit dem Gefühl tiefen Leids. Den erstern Weg dagegen finden wir nur einmal verfolgt, von Seb. Bach in der hohen Messe. Bach bildet z. B. das Kyrie zu drei ganz abgesonderten Sätzen aus: Kyrie, Christe, Kyrie, — das Gloria zu sechs — oder zehn Sätzen: Gloria mit et in terra, Laudamus, Gratias, Domine mit qui tollis, Qui sedes, Quoniam mit in gloria und cum sancto. Sechs Sätze sind vollkommen von einander geschieden und in sich abgeschlossen; die andern sind es nicht durch vollkommnen Abschluß, wohl aber durch Inhalt und Form; Quoniam

z. B. ist eine Baßarie, das anschließende in gloria ist Chor, das wieder eng anschließende cum sancto Chorfuge, nach Form und Inhalt durchaus selbstständig. Daß erst hiermit für den vollständigen Ausdruck des gesammten Textes erst genügender Raum und klarste Auseinandersetzung gewonnen wird — man kann ja beliebig weiter oder anders gliedern — leuchtet ein. Ob Bach überall das Rechte getroffen? ob die verdeutlichende Gliederung nicht anderweit Nachtheil bringt? das sind Fragen, die hier nicht eingreifen. Der Messentext ist theilweise so vollkommen unmusikalisch, daß es kaum möglich scheint, überall genug zu thun, wie man ihn auch anfasse.

Welchen der beiden Wege man einschlage, das Wort ist nicht blos Anhalt für die Komposition, es ist unabänderliches Glaubenswort, Gesetz und Kern des Ganzen; die Komposition kann tausendfach verschieden erfolgen, kann sogar entbehrt werden, das Wort besteht unabänderlich. Hieraus folgt sogleich, daß von den musikalischen Kräften, die bei der Messenkomposition zur Anwendung kommen, der Gesang die vorwaltende ist, — denn er enthält das Wort in sich, — das Instrumentale nur die mitwirkende. Der Gesang aber, — dessen müssen wir eingedenk bleiben, — ist nicht bloßes Klang- und Tonmaterial, es ist Weise und Wort und entspricht damit dem Gefühl und Bewußtsein im Menschen; in ihm spricht sich der Mensch oder sprechen sich menschlich vorgestellte Wesen (Engel, Geister, — wir haben für sie keine höhere Anschauung, als die des Menschen) aus. Der Gesang ist das Organ der positiv menschlichen oder menschengleich Vorgestellten, während das Phantastische in der Musik dem Reiche des Instrumentalen zufällt. Die Macht des Worts oder des bestimmtern Bewußtseins ist es, die den Karakter des Gesanges begründet. Spontini hat in seiner Oper Nurmahal selige Geister ohne Text, blos auf A singen lassen, um den reinen Stimmenklang nicht durch Beimischung der Mitlaute zu trüben. Er hat damit nicht Uebermenschliches, sondern Untermenschliches gegeben, denn er hat seinen Geistern das Wort, das heißt das klare Bewußtsein entzogen.

Dazu kommt, aber erst als Zweites, daß wir im Gesang auch dem Klange nach die Stimme des Menschen vernehmen, des bewußtesten und höchsten Wesens, von dem wir Anschauung haben, natürlich auch des Gegenstands unserer innigsten Sympathie. Die Menschenstimme bewegt uns schon als Schallmaterial am tiefsten. Aber daraus folgt auch, daß ihre ungemäße Behandlung uns auch am empfindlichsten verletzt. So ziehen sich doppelte, sehr bestimmte Gränzen um den Wirkungskreis des Gesangs, engere als um das phantastische Reich des Instrumentalen, und gefährlicher zu verletzende. Das Naturreich außerhalb des Menschen ist weiter, mannigfaltiger, leichter zu handhaben, ungestrafter sagar zu verletzen, als das Menschenthum.

Jene bestimmende Macht des Wortes nun, jener Positivismus des Gesangs greift überall ein. Alle Kunstformen, in denen sich der Gesang bewegt, werden vom Wort oder Text aus theils geradezu geschaffen, theils wenigstens wesentlich mitbestimmt. Namentlich entspringt jenem Einflusse des Worts, das den Gesang zur bewußtvollen Musik, zum Ausdruck des bewußtvollen Menschen macht, die Nothwendigkeit, im mehrstimmigen, besonders im Chorgesange jede Stimme zu selbstständigem Inhalt und zu dramatischem Gegensatz gegen die andern Stimmen zu erheben. Alle Stimmen, denen dies versagt ist, hören auf, künstlerische Verkörperung des selbständigen und selbstbewußten Menschen zu sein, sinken zu bloßem Schall- und Klangmaterial herab. Bei leichtern Aufgaben oder bei scenischen aus Rücksicht auf die Bühnenverhältnisse, mag das hingehn; wo Mehrstimmigkeit, wo Chorgesang ernstlich und ungehemmt eintritt, ist jene dramatische Karakteristik und Gegeneinanderstellung, — mit dem Kunstworte zu reden: ist Polyphonie die schlechthin unerläßliche Kunstform. In ihr kommen alle Stimmen zum vollen Recht selbständiger Karaktere, in ihr vollenden sich die höchsten Begriffe, die man im Chor zur Erscheinung kommen läßt: einer Gemeine, eines Volks, der Menschheit, die in allen Gliedern, — symbolisch dargestellt durch die typischen Karak-

tere der Jungfrau, der Matrone, des Jünglings, des Mannes*), — selbstständig, frei und theilnahmvoll zusammentritt.

Hierzu genügt nicht jene Schein-Polyphonie des Quartett- und Triosatzes, in der eine Stimme der andern nur gleichsam spielend das Wort aus dem Munde nimmt, weil hinter jeder und hinter allen (Th. I. S. 111) der subjektive Gedanke des Komponisten steht. Es müssen wesentlich verschiedne, selbstständige Karaktere geschaffen und gegeneinandergestellt werden in einer einigen Handlung. Alle polyphonen Formen haben diese Bestimmung als gemeinsamen Grundgedanken in sich; am freiesten und zugleich einheitvollsten ist er in der Fuge (Th. I. S. 97) verwirklicht, in der ein einiger Gedanke das Ganze in all seinen Stimmen, alle Stimmen als selbstständige Karaktere oder ideale Persönlichkeiten gefaßt, durchdringt, und zwar in durchaus freier, das heißt vernünftiger und selbständiger Weise. Wer dies Letztere an der Fuge noch nicht begriffen hat, versteht sie noch gar nicht; und wer nach flacher Oulibicheff-Weise sie verkennend für ein pedantisches Schulmachwerk ansehn will, lästert damit alle Meister von Bach bis Beethoven, die Vorgänger und Nachfolger dazu; denn alle haben sich thatsächlich zu dieser Form bekannt, Beethoven mit steigendem Eifer.

Hiermit wenden wir uns zu ihm zurück und zu unsrer Frage: in welchem Sinne hat Er die Aufgabe der Messenkomposition gefaßt?

Fragen wir besser: in welchem Sinne hat er sie fassen können?

Er war, wir wissen es, weder nach äußerer Stellung, noch innerer Richtung ein Mann der Kirche. Seit der ersten Messe hatte er sich auf Kirchenkomposition nicht eingelassen, sein Oratorium kann dafür nicht gelten, er selbst (Th. I. S. 254) ist dieser Ansicht gewesen. Daher fand er auch keinen Anlaß zu Chorkomposition, nämlich zu solcher von dramatisch-polyphoner Ausgestaltung, wie wir sie oben bezeichnet haben; die Chöre seiner beiden dramatischen Werke,

---

*) S. die Kompositionslehre, Th. I.

sowie kleinere ähnlich gestaltete Werke (Meeresstille u. s. w.) können hier nicht mitzählen, so wunderschön sie zum größten Theil auch sind. Vergleichen wir mit jenen Leistungen die Hunderte von Chorsätzen eines Bach oder Händel, oder auch Haydn's, Mozart's, Cherubini's, so dürfen wir unbeschadet aller Ehrfurcht und Liebe für Beethoven aussprechen: er hatte sich im Leben des Chors und in der Kirchenmusik nicht eingelebt. Das Wissen thut es nicht, und das allgemeine Vermögen, wie groß es sei, eben so wenig. Wo Beethoven einheimisch und eingelebt, wo er Gebieter, ein Herr der Herren war, das wissen wir. Eben deßwegen konnte er es hier nicht sein. Nur das Talent kann alles und allenthalben zu Hause sein, kann aber eben darum nirgends das Vollendete geben; das Genie kann nur den einen Beruf erfüllen, für den es gesandt ist; aber den vollendet es.

Beethovens Heimat war die Welt der Instrumente, sein Beruf war gewesen, diese Welt mit dem bewußten Geiste zu durchdringen und der künstlerischen Idee zu durchleuchten. Diese Welt war durch ihn zum Bewußtsein gekommen, diese hölzernen und blechernen Instrumente waren Stimmen, lebendige, beseelte, durchgeistete, karakteristisch gezeichnete Wesen geworden; wie die Schrift den Menschen „das Ebenbild Gottes" nennt, so können wir jene Stimmen und Wesen „Ebenbilder der Menschenstimme und des Menschengeistes" nennen, und doch — wie verschieden! wie weit ab, wo man jemals wähnen könnte, sie wären „als unser einer!"

Beethovens schöpferische Phantasie webte hier, in dieser phantastisch-entbundenen, schrankenfreien Welt der Instrumente. Hier hatte er unablässig gewirkt, hier hatte seine ganze Kunst, wir wollen sagen: sein ganzes Kunstgeschick sich entfaltet und bewährt, in allen Formen, von dem obligaten Akkompagnement, mit dem er (nach seinem Ausdrucke) geboren, bis zur Gipfelform der Polyphonie, zur Fuge.

Diese letzte Form fodert nach ihrem Rang und der Bedeutung der Polyphonie für Chorsatz besondre Betrachtung. Beethoven hat

die Fuge (Th. I. S. 25) studirt, Anfangs weniger angewendet, allmählig immer tiefer an ihrem Wesen theilgenommen und sie öfters als die für gewisse Aufgaben ganz unerläßliche und unersetzliche Form erkannt. Das Letztere gilt z. B. ohne Widerrede von der Sonate Op. 106, für deren Abschluß gar keine Form tief und mächtig genug gewesen wär', außer der Fuge. Unübertrefflich hat der Meister sie, wenn auch mehr als Fugato*) und bald kurzgefaßt, bald mit sehr freier Ausführung der Zwischensätze im Cdur-Quatuor Op. 59, in der heroischen, in der siebenten Symphonie, in der Sonate Op. 101, in der Ouvertüre Op. 124, in den 33 Variationen angewandt, — es ließe sich hier noch Vieles anführen. Allein, wenn er die Bedeutsamkeit dieser Form klar erkannt und dieselbe mehr und mehr liebgewonnen: so verlor sich doch der im Instrumentale fessellose Flug seiner Phantasie**) leicht von der kernhaften Durchführung der einzelnen Stimmen hinweg, konnte sich auch nicht immer räumlich so beschränken, wie für die gedrungne Kraft der Fu e rathsam ist. Daher geräth die Beethoven'sche Fuge bisweilen in ein gewisses Geschiebe der Stimmen, ohne festen Anhalt (so im Finale der Ddur-Sonate Op. 102), bald wenden die Stimmen sich zur Homophonie zurück und bilden, gegenüber dem Thema, eine sich unterordnende Masse (so öfters in der Sonate Op. 110), oder der Satz nimmt Dimensionen an (z. B. in der Sonate Op. 106 und in der Quartettfuge Op. 133***), die mit energischer Durchführung der Form nicht vereinbar sein können.

*) Fugato ist der Name für Sätze, die nicht sowohl den Begriff der Fugenform streng erfüllen, als nur „nach Art der Fuge" gebildet sind, nur theilweis sich der Fugenform anschließen.

**) Auch Seb. Bach hat bisweilen (z. B. in der Emoll- und Amoll-Fuge, Th. IV der petersschen Ausgabe) die Fugenform phantastisch-frei behandelt. Allein ihm stand die ungemeßne Uebung und die in ihm webende Anschauung der Grundform der Fuge (s. die Kompositionslehre, Th. II) festigend zur Seite.

***) Diese Fuge, mit der Einleitung 35 Seiten Partitur füllend, ist das ursprüngliche Finale des Quatuors Op. 130. Beethoven hat sie auf des Verlegers, Artaria, Wunsch losgelöset (damit das Quatuor nicht — zu lang sei) und statt ihrer im November 1826 das etwas kürzere jetzige Finale gesetzt. Dieses ist, beiläufig gesagt, die letzte Komposition, die Beethoven vollendet hat.

So erscheint uns die Sache. Haben wir recht gesehn, so ist der Hoheit Beethovens nicht ein Haar gekrümmt, sondern nur seinem Karakterbild ein Zug zugefügt, der (wie uns scheint) mit dem Ganzen wohl im Einklang steht. Denn, was Beethoven im Gebiete der Fuge gethan und was er ungeschehn lassen wollen, steht mit seiner Grundrichtung auf das Instrumentale und dessen tiefen Sinn in vollkommnem Einklang; fand seine Kunst hier eine Gränze, so war es die seines eigentlichen Berufs. Es ist aber Begränzung nicht Gränzenlosigkeit das Wesen des gediegnen Karakters und (S. 236) des Genies. Haben wir aber geirrt, so würde Er selber, der in früher Zeit*) unserm Streben Aufmerksamkeit geschenkt, wenn er noch lebte, Liebe und Aufrichtigkeit gewichtiger in die Wagschale fallen lassen, als einzelnen Irrthum**).

So durch und durch, nach jeder Richtung hin, Instrumentalist, faßte er den Enschluß zur Messenkomposition.

Von jenem ersten Wege (S. 230), den Bach allein gegangen, konnte bei ihm gar nicht die Rede sein; er lebte nicht in der Kirche — und seine Zeit auch nicht.

Den zweiten Weg zu gehn, sich den liturgischen Foderungen zu bequemen, war offenbar sein erster Vorsatz; denn er hatte ja

---

*) Siehe den Brief Beethovens an Herrn Moritz Schlesinger in den Beilagen.

**) Herr von Lenz, der die Idee und Form der Fuge so wenig begriffen hat, wie Oulibicheff, meint: Beethoven habe aus der alten oder klassischen Fuge, die ihm als verrottetes Herkommen und Schulfüchserei erscheinen mußte, — Schulfüchse wären unter andern: Haydn, Mozart ꝛc., — ein neues Wesen geschaffen, die romantische Fuge. Wieder soll das unglückliche Wort romantisch die Unbestimmtheiten des Redenden — oder auch des Künstlers selber bemänteln, wie vor einem halben Jahrhundert in der deutschen Poesie, dann bei den Franzosen, die die Romantik in E. T. A. Hofmann entdeckten, zuletzt in der musikalischen Kritik. Ja! es ist wahr; sogar in der Fuge kann der wahrhaft romantische Sinn seine Stätte finden — und hat sie bereits bei Händel und Bach, nicht erst bei Beethoven gefunden. Aber von der strengsten Fuge bis zum lockersten Fugato und zur Phantasiefuge stellt sich eine so weite Reihe und Stufenfolge von Gestaltungen auf, daß man vergebens den sichern Standpunkt für jenen Halbbegriff „romantische Fuge" suchen wird.

seine Komposition für den Kirchendienst, für die Intronisation des Erzbischofs zu Ollmütz bestimmt. Allein schon im ersten (wie Schindler annimmt), jedenfalls im zweiten Satze ward er vom Geiste weit hinausgeführt über jede äußerliche Rücksichtnahme; den zweiten Weg kann man nur gehn, wenn man der Kirche, oder recht eigentlich dem Kirchendienst angehört, oder wenn man auch künstlerisch sich indifferent, unentschieden für jede Anbequemung bereit findet. Und das war am wenigsten Beethovens Sache.

Ihm öffnet sich ein dritter Weg. Wir wollen ihn den phantastischen nennen, nicht im tadelnden Sinne des Worts, sondern in jener Bedeutung, die zur Zeit der Kirchenverbesserung solche Texte zu Kirchenmusiken als phantastische bezeichnete, die weder der Bibel noch den anerkannten Kirchendichtern entnommen, sondern nur nach dem subjektiven Gefühl und Schauen des Dichters und Komponisten gewählt worden waren.

Nicht eigne Gläubigkeit und nicht Hingebung an den Kirchendienst, sondern die ganz freie, schöpferische Phantasie konnte einzig Beethovens Messe hervorbringen. Damit aber war entschieden, daß nicht der Glaube und Sinn der Kirche und des Kirchenworts, noch weniger ihre äußerlichen Bedingnisse für die Komposition bestimmend wurden, sondern vor Allem das eigne Schauen des Tondichters, durchglüht von seiner, wenn auch nicht konfessionellen doch andachtvollen — Wort und Werke bezeugen es — Hingebung an den Gedanken des Ewigen. Dem Schüler und Freunde wollt' er die hohe Kirchenwürde mit seinen Tönen weihen; da schaut er den weiten Dom, bis in die Wölbungen von Orgelklang und frommen Gesängen und dem Jubel und Sturm der Instrumente durchrauscht; da standen vor seinem innern Auge geweihte, das Mysterium verkündende Priester; da bekannte sich alles Volk, in blöder Frommheit das unbegreifliche Wort nachsprechend, zu den ewigen Glaubenssprüchen und Bitten. Beethoven hätte nicht Künstler sein müssen, wär' ihm nicht das Alles zur lebendigsten Anschauung gekommen, hätt' er sich nicht in die Seele jener Andachterfüllten versetzt und

ihren Glauben in seine Brust genommen und aus seiner Brust gedeutet und laut bekannt.

So schrieb er die Messe Beethovens. Ein Anderes konnt' er nicht. Er waltete des Hochamts, wie Ihm gegeben war, ihm, dem Herrscher und Schöpfer im Reiche der phantastischen Instrumentenwelt. —
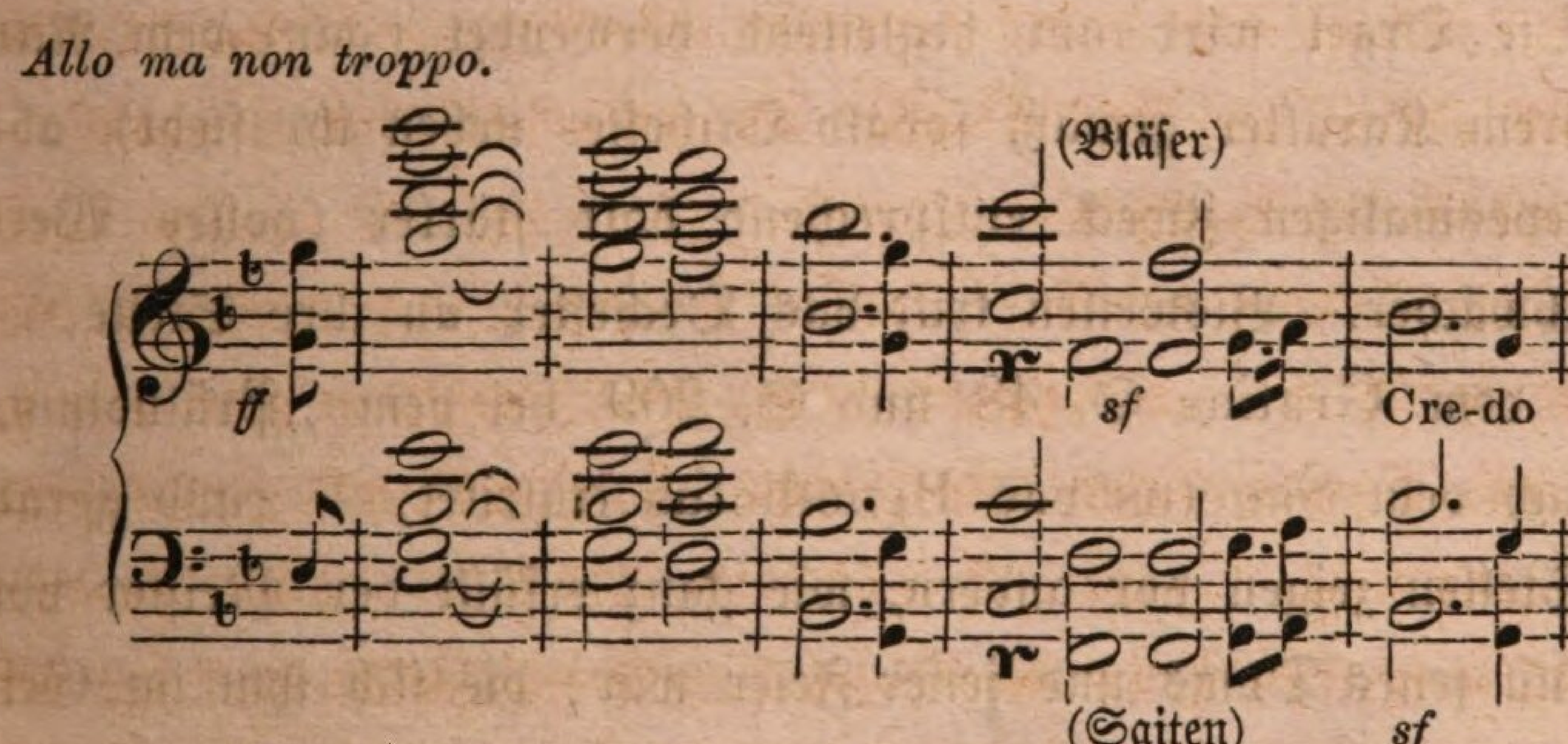
Dazu stellt er neben dem Chor vier Solostimmen auf, die bald wirkliche Solostimmen sind, nämlich individualen Inhalt einzelner besondrer Personen haben, bald die Stelle eines zweiten Chors, dem ersten gegenüber, einnehmen. Das Erstere findet sich gleich im ersten Satz, im Kyrie, in dem die Solostimmen nach der Anrufung des Chors einzeln, nach priesterlicher Weise, intoniren; das Andre tritt gleich im zweiten Satz, im Christe, hervor. Allein Solostimmen werden nimmermehr einen Chor ersetzen, wäre selbst ihre Schallkraft der vieler vereinter Chorsänger gleich, sie stellen Einzelne, der Chor stellt Massen dar, und das muß sich nach Inhalt und Form bezeigen.

Dem Gesang gesellt er großes Orchester zu; neben die Saiteninstrumente und die gewöhnlichen vier Bläserpaare mit Trompeten und Pauken treten vier Hörner, Posaunen und Kontrafagott. Dazu kommt die Orgel. Sie ist zwar durch die leblose Unbeweglichkeit ihres Schalles dem Gesang und besonders dem Orchester erdrückend nachtheilig, besonders wenn sie mit voller Kraft wirkt, — und Beethoven schreibt S. 54 der Partitur und anderwärts ausdrücklich volles Werk, „Pleno Organo con Pedale“ vor, — durfte aber nach kirchlichem Ritus und nach der fortwirkenden Vorstellung des Komponisten, der sich in das Hochamt der Kirche versetzt hat, nicht fehlen, wurde ein Grundzug in seinem Bilde.
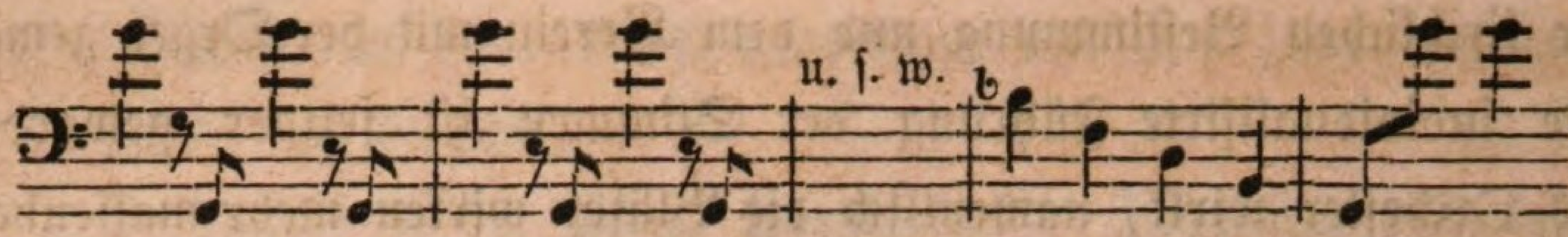
Alle diese Mächte der Tonkunst werden zu dem einen Organ zusammengeschmolzen, das sein Schauen und tiefeigenstes Empfinden verkünden soll; diesem einen Zweck muß sich Alles fügen.

Es ist dabei vor Allem merkenswerth, wie ganz anders der Meister sein Orchester hier behandelt, als anderswo, und zwar

der kirchlichen Bestimmung und dem Verein mit der Orgel gemäß. Die individualisirte Führung der Stimmen ist seltner geworden, das Orchester wirkt, namentlich die Bläser wirken mehr massenhaft, bald in orgelmäßigen Akkorden, z. B. gleich Anfangs bei den Intonationen des Kyrie, bald in weit ausgeführtem Einklang aller oder der meisten Instrumente, z. B. im Gloria und bei quoniam tu solus sanctus; gegen solche Schallmassen sind dann oft nur Trompeten und Pauken rhythmisirend. Diese Mächtigkeit des Orchesterschalls wirkt dann in den großen Gegensätzen vom Bläser- und Saitenchor, so im Eingange des Credo, wo alle Bläser (ohne Trompeten und Pauken) von Einschlägen der Saiten und Posaunen und der Orgel rhythmisch unterstützt in breiten Akkorden und dann in mächtigem Einklange, jetzt mit den Posaunen, intoniren und bei ihrem Ausgange (Takt 4)



der volle Saitenchor mit Orgel und Kontrafagott einschreitet, um das Credo des Chorbasses festzustellen. Derselbe Sinn wirkt sogar in der Behandlung der einzelnen Instrumente weiter, alle sollen in voller Mächtigkeit mitwirken, daß der Schall sich gewaltig um die Säulen des Doms schwinge und zum Gewölb' emporschlage. Unbedenklich werden die Kontrabässe (S. 27 u. a.) bis zum hohen a hinaufgetrieben, und finden da härteste Kraft und hellsten Klang, oder werden bei dem pochenden Behaupten des Deum de deo (S. 126) kühnlichst

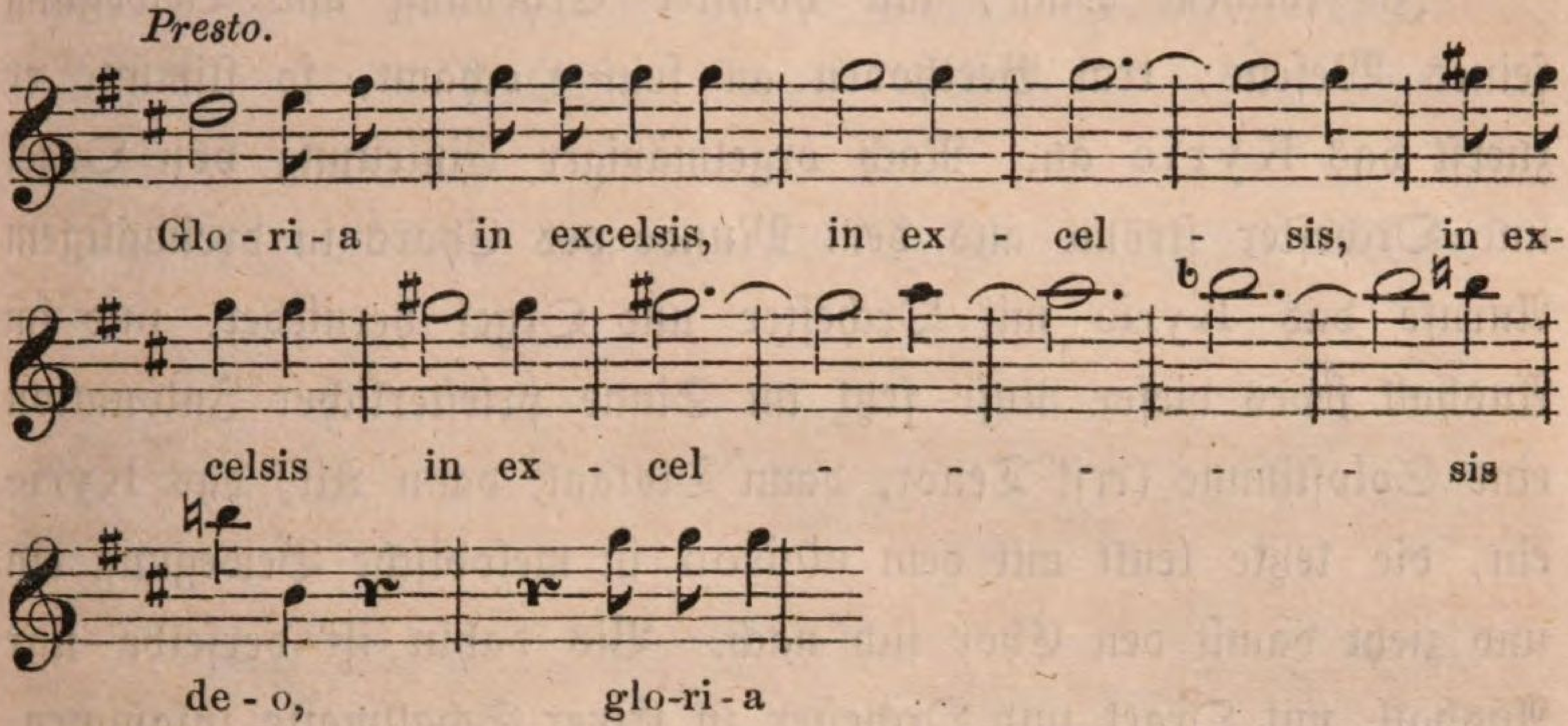


hin und hergeworfen, überhaupt (z. B. im Gloria S. 47, im Credo bei patrem omnipotentem S. 116, 118) stets ihrer entscheidungsvollen Kraft gemäß behandelt. Die Fagotte gehn dagegen mehr wie je in Oktaven, um an Breite des Schalls zu gewinnen, was ihnen an Gediegenheit desselben gebricht. Dem Kenner der Instrumentation fällt, vieles Andern zu geschweigen, noch die öftere Verbindung von Oboe und Horn in derselben Melodie (S. 7, 21, 23, 24 u. s. w.) auf, zweier Instrumente, die (Th. I. S. 214) nicht zusammenschmelzen; es scheint Beethovens Absicht an diesen Stellen, das Horn ähnlich einer Menschenstimme von der Oboe gleichsam begleiten zu lassen.
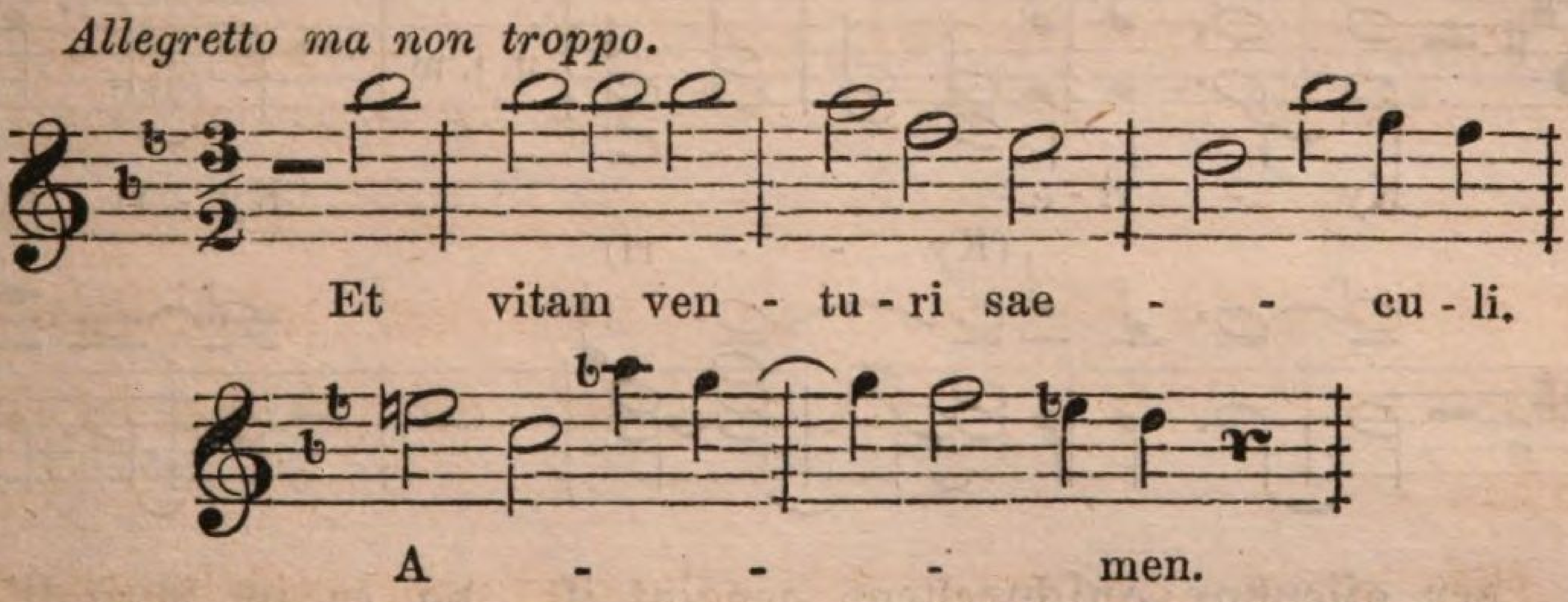
Die Orgel wird nur begleitend verwendet (ganz dem Ritus und ihrem Karakter gemäß, sobald Orchester neben ihr steht), aber dem jedesmaligen Zweck entsprechend bald stärker (volles Werk) bald schwächer. Bisweilen tritt das Orchester an ihre Stelle, — so bei dem Gratias S. 48 und S. 209 bei dem „Präludium," das nach dem Sanctus das Benedictus einleitet, — und gerade diese Stellen zeigen vor andern, wie ganz erfüllt der Meister vom Anschaun jenes Doms und jener Feier war, die sich ihm im Geist auferbaut hatten.

Auch der Gesang mußte sich unbedingt dem mächtigen Willen unterwerfen, der hier schaltete, wie inneres Schauen ihm eingaben. Der Sinn des Worts wurde mit Energie ergriffen, das Körperliche desselben mußte sich gelegentlich beugen nach dem rein subjektiven Bedürfniß des Sängers, so, wenn S. 73 das fromme Gebet um Erbarmen (miserere nobis) dem überschwänglichen Drange des Sängers nicht genügt und zuletzt in den Solo- und Chorstimmen abwechselnd zu O! miserere und ah miserere ausgeweitet, oder S. 156 der Satz cujus regni non erit finis mit einem dreimaligen emphatischen non! geschlossen wird. Wird hier dem

lateinischen Texte willkührlich begegnet, so muß sich gelegentlich auch die Singstimme Gleiches gefallen lassen; sie aber mit größerm Nachtheil. Wenn der Chor-Diskant das Gloria in excelsis S. 109 so



und ein andermal, S. 167, in einer weit ausgeführten Fuge das Thema in freiem Einsatze so

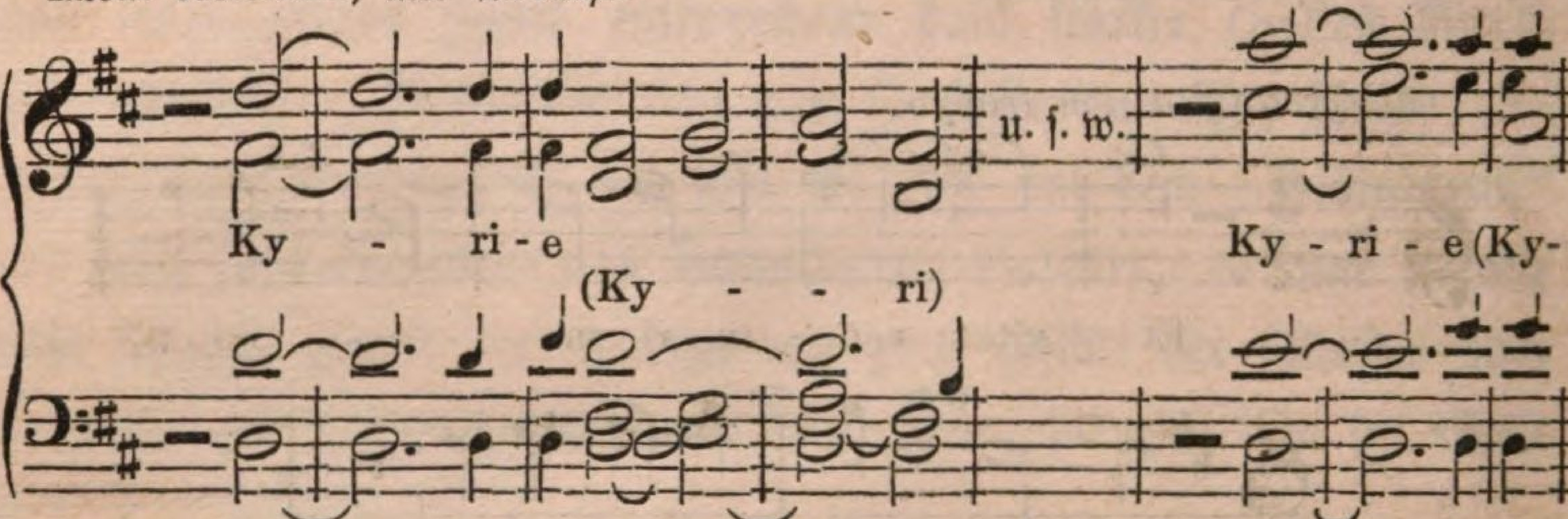


vorführen muß: so werden nicht blos viele Stimmen ausbleiben, andre Schaden leiden, sondern der Gesang wird nothwendig den Karakter der Gewaltsamkeit annehmen, während der Gedanke des Komponisten leicht und licht und mühelos auf und niederschwingen will. Es handelt sich hier nicht um Textreinheit und Latinität, so wenig wie um Lehren der Stimmbehandlung; der Stimmumfang ist in einer Stunde für die Lebenszeit einzuprägen, und Beethoven hat vor der Messe hundertmal bewiesen, wie wohl er verstanden, mit der Singstimme umzugehn. Aber eben deßwegen, weil er in

Text und Stimmbehandlung vollkommen sichergestellt war, deuten jene Abweichungen auf die Macht der einen Idee hin, die ihm jede Rücksichtnahme verweigerte. In der Verwendung des Chors selbst werden wir genügende Beläge dieses Standpunktes finden.

In solchem Sinn', mit höchster Erhebung und Bewegung seines Wesens, trat Beethoven an sein Hochamt, so stimmte er zuerst das Kyrie an. Nach orgelmäßiger Einleitung von Orgel und Orchester strömt aus dem Munde des Chors in dreimaligem Anrufe das Kyrie mit Orchester und Orgel hernieder, und im Aushall jedes dieser Rufe setzt im Sinne priesterlicher Intonation eine Solostimme (erst Tenor, dann Diskant, dann Alt) das Kyrie ein, die letzte lenkt mit dem eleison in melodische Bewegung ein und zieht damit den Chor sich nach. Bis dahin ist derselbe nur Aushall, mit Orgel und Orchester zu Einer Schallmasse zusammengeschmolzen, — dies spricht sich schon im Ansatz

Assai sostenuto, mit Andacht.
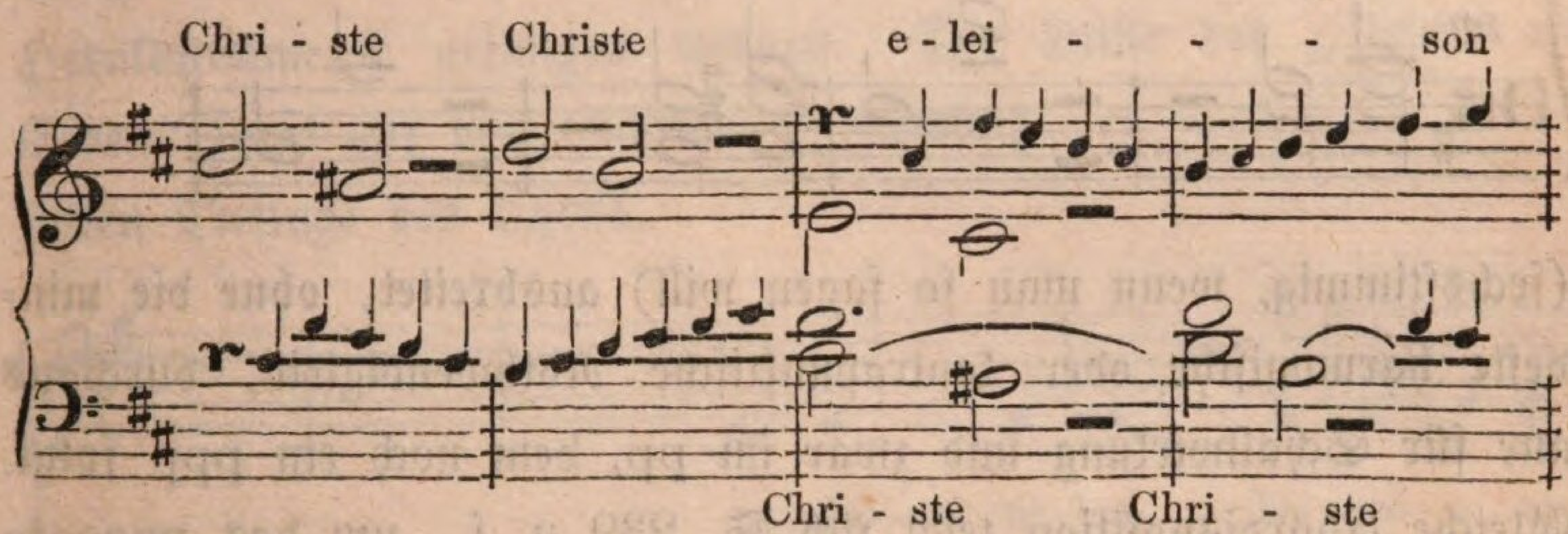


aus, der offenbar anschwellend gedacht ist, da er im Auftakt' erfolgt, der Niederschlag aber mit Trompeten und Pauken und bei dem dritten Mal (oben die drei letzten Takte) durch den Aufschritt der Mittelstimmen verstärkt wird. Das Ganze bis hierher ist Schallwirkung der Orgel, im Verein von Chor und Orchester*),
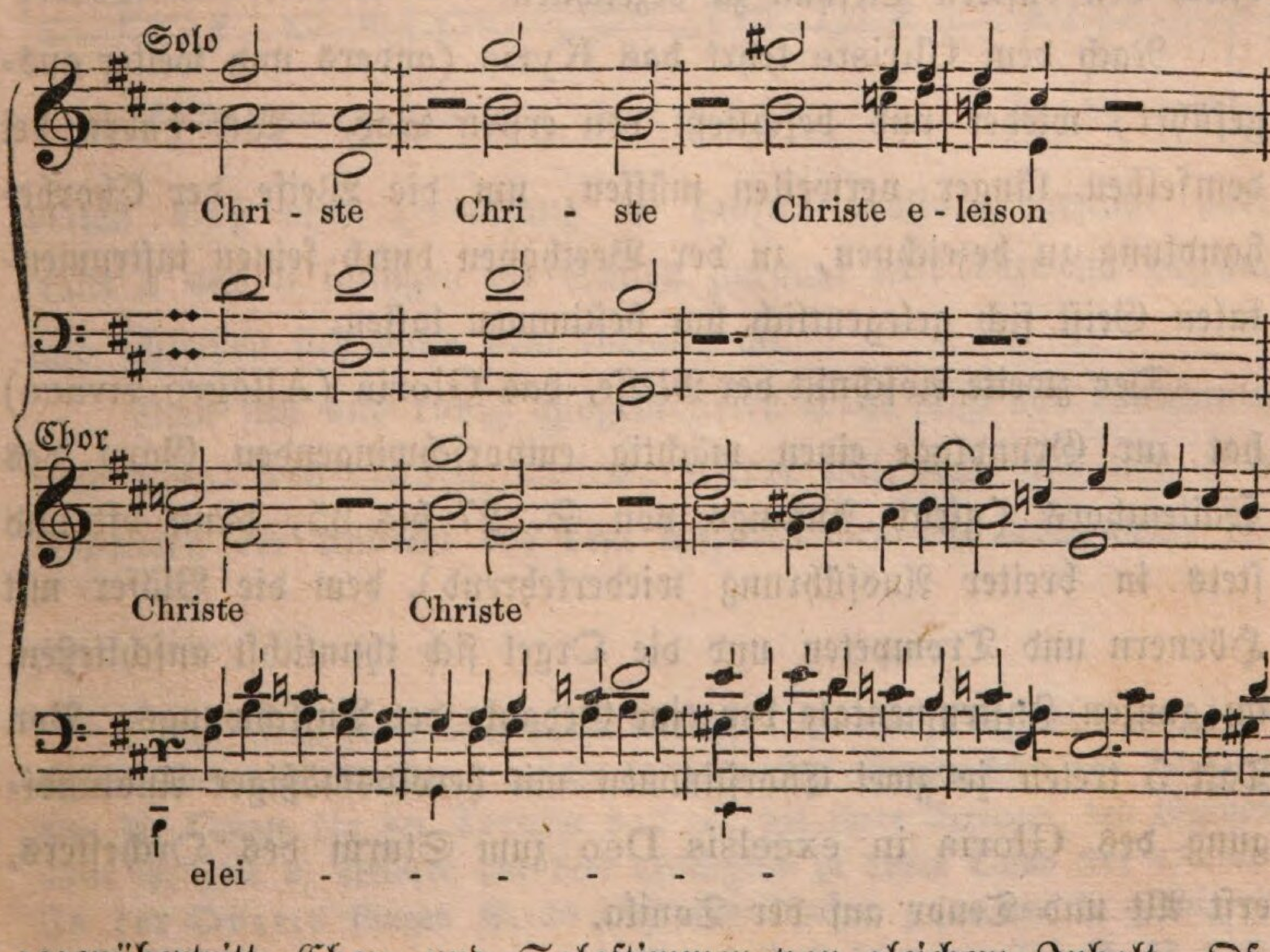
*) Mit den Chorsätzen im obigen Beispiel vereinen sich die vollen Akkorde der Orgel (die mit F, p, FF, p, also mit verschiedner Registrirung wirken soll) der Bläser und der Saiten in Doppelgriffen, Alles auf Schallwirkung berechnet. Takt 3 des obigen Beispiels setzt der Solotenor ein, von Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Violoncellen orgelmäßig begleitet; Hörner, Violoncelle und Orgelbaß (piano!) halten d aus.

erst mit dem eleison beginnt der eigentliche Chorgesang durchaus homophon, mehr präludienhaft als festmotivirten Inhalts. Es ist Kirche! Diese Vorstellung kommt andachtvoll, gleich dem Aushauch der Brust in Gebet zur Anschauung und zum Gefühl. Es ist die hochwürdige Anstimmung zum großen Werke, weniger die selbständige Ausführung des Gedankens Kyrie eleison in irgend einem bestimmtern Sinne.

Individualisirter und lebhafter schließt das Kyrie eleison

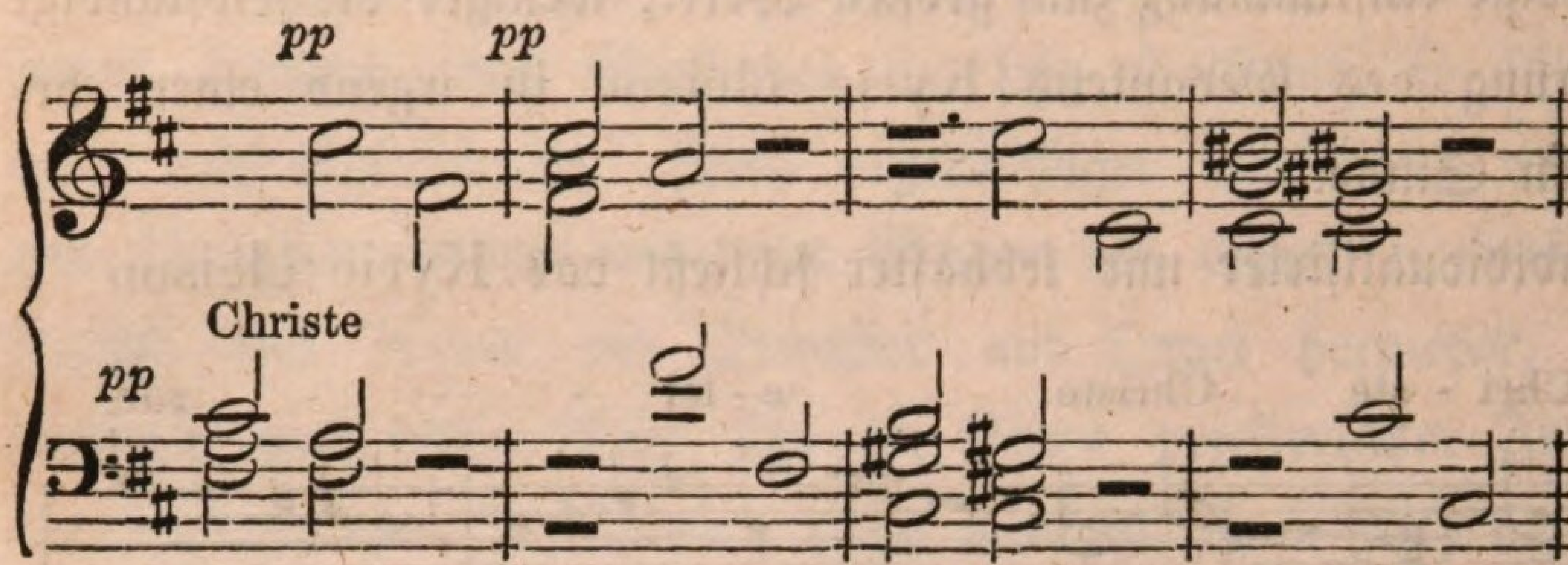


in den vier Solostimmen an, denen nach achtzehn Takten der Chor



gegenübertritt, Chor- und Solostimmen von gleichem Inhalt. Offenbar ist nicht der besondre Inhalt der einzelnen Stimmen, auch
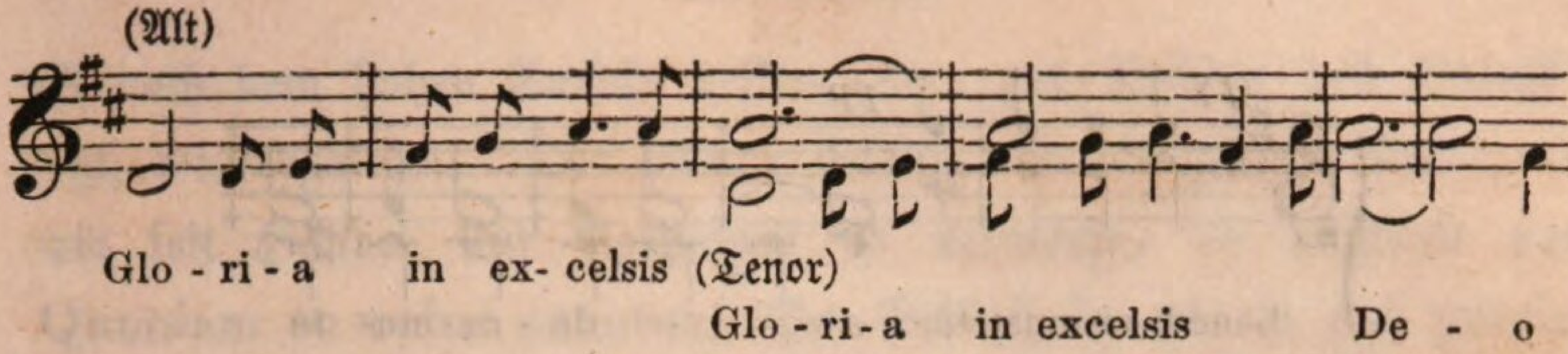
nicht das Stimmgewebe, sondern der Ineinanderschall der Stimmmassen hier das wesentlich Wirkende; dies wird noch einleuchtender, wenn weiterhin, gegenüber den figurirenden Solostimmen, der Chor sich noch massenhafter



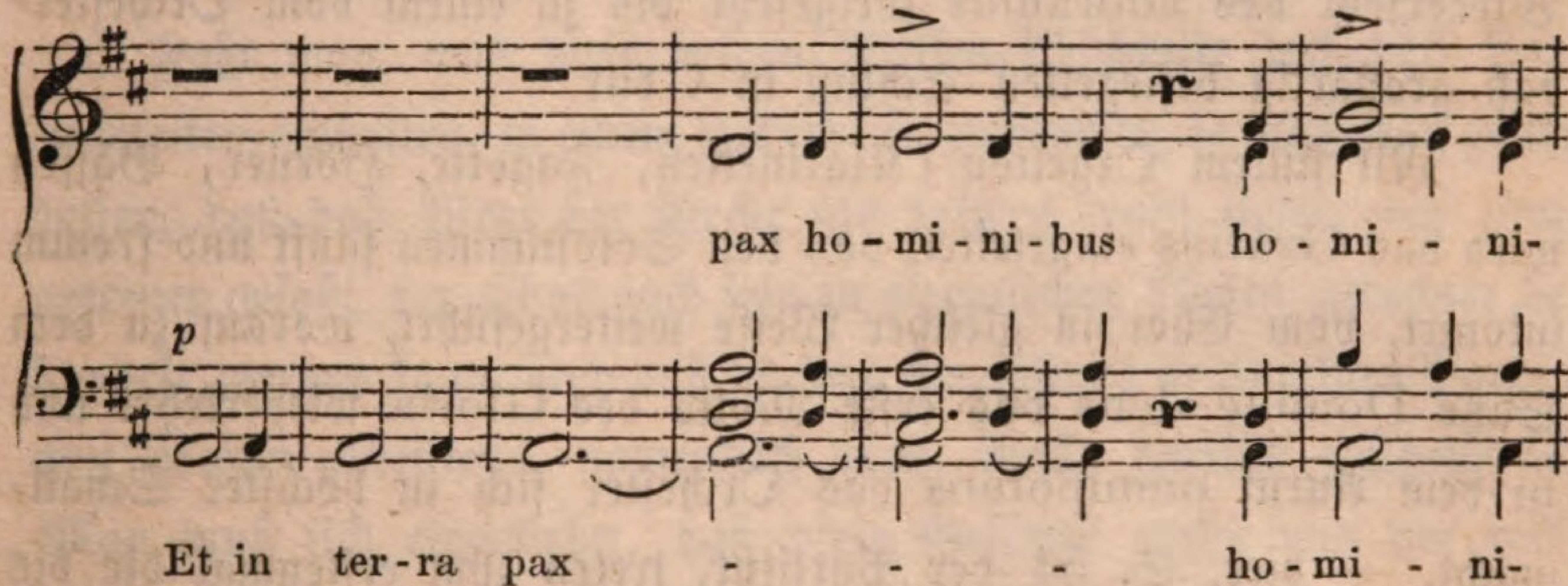
(sechsstimmig, wenn man so sagen will) ausbreitet, ohne die mindeste harmonische oder kontrapunktische Nothwendigkeit, durchaus nur für Schallwirkung und zwar im pp, dem noch ein ppp folgt. Gleiche Chordisposition zeigt sich S. 239 u. f., um das peccata mundi (im „Lamm Gottes, das die Sünden der Welt trägt") durch den düstern Tiefhall zu bezeichnen.

Nach dem Christe kehrt das Kyrie (anders und weiter ausgeführt) wieder und beschließt den ersten Satz. Wir haben bei demselben länger verweilen müssen, um die Weise der Chorbehandlung zu bezeichnen, zu der Beethoven durch seinen instrumentalen Geist sich gelegentlich hat bestimmen lassen.

Der zweite Abschnitt der Messe, das Gloria (Allegro vivace) hat zur Grundlage einen mächtig emporschwingenden Gang des Saitenchors (gleich Anfangs von S. 27 bis 35, dann oft und stets in breiter Ausführung wiederkehrend), dem die Bläser mit Hörnern und Trompeten und die Orgel sich thunlichst anschließen, im ganzen Instrumentale der eine Gedanke des Aufschwungs. Von Takt 5 treten je zwei Chorstimmen mit heroldsmäßiger Ankündigung des Gloria in excelsis Deo zum Sturm des Orchesters, erst Alt und Tenor auf der Tonika,



dann, Takt 11, Baß und Diskant, zu denen sich gleich wieder die Rufe des Alts und Tenors gesellen, auf der Dominante. Der Aufschwung der Stimmen, die hallende Quinte Takt 7,*) Alles ist freudige Verkündigung, freudig-trotziger Ruf (S. 30, 31), der an Gregors des Großen Vorschrift erinnert: der Introitus solle „mit Heroldstimmen" gesungen werden. Die Stille des „Friede auf Erden" folgt auf den höchsten Aufschwung des Orchesters in der stillen Tieflage des Chors,

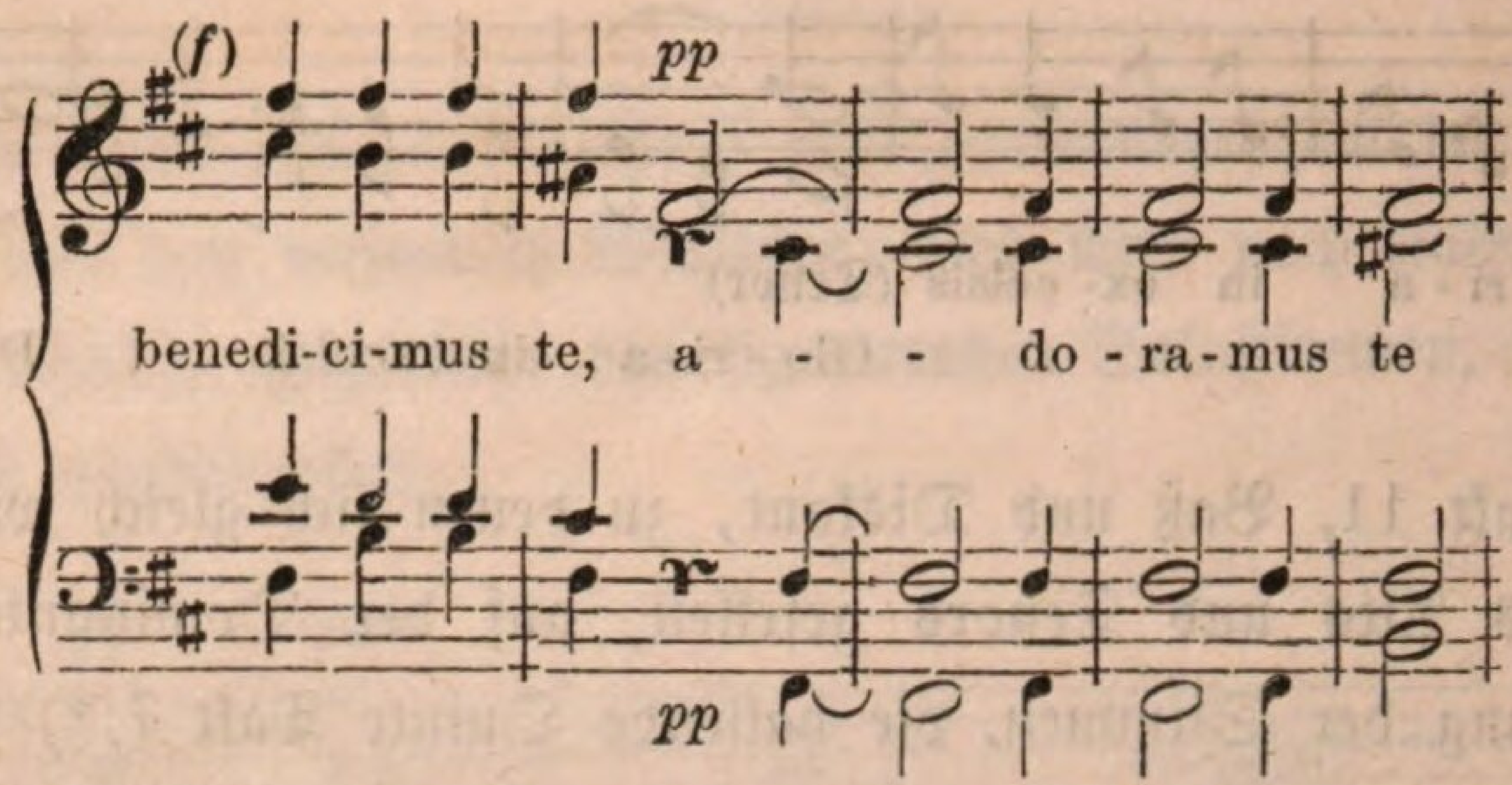


dessen Baß vom Hornklang in sanfter Füllung gestützt wird; Takt 2 und 3 schlagen die Saiten zweimal leise dazu im Pizzikato und schließen sich dann dem Gesang an.

Dem still und ruhig ausgebreiteten Satze folgt das Laudamus zum Motiv des Gloria, diesem, wieder still, leis' und tief, gleich Schauern der Andacht vor dem Anzubetenden das adoramus te,

---

*) Den Sinn der Quinte haben wir Th. I. S. 121 zu bezeichnen gesucht; sie schwebt über dem Grundton, entschwebt ihm. Die Quarte kehrt das Verhältniß um; die Quinte (in der Tonreihe 2 : 3 : 4) hat ihren Erzeuger, den Grundton unter ihr (die 2) verloren und bebt verlangend zu dessen Oktav (der 4) empor. In der Quarte klingen S. 29 Baß und Diskant zusammen in gesteigertem Anschall; in Verdoppelung und verdoppelter Kraft kehrt der Zug S. 33 wieder.



wieder auf den oben erwähnten Quintenklang zurückkommend und so das reine Element des Zusammenklangs abermals als Ausdrucksmittel bedeutsam herausstellend.

Glorificamus wird fugatomäßig durchgeführt und nach einer Wiederkehr des adoramus fortgesetzt bis zu einem vom Orchesterbaß großartig besiegelten Schluß in C dur.

Mit stillem Orgelton (Klarinetten, Fagotte, Hörner, Bässe) wird das Gratias eingeleitet, von den Solostimmen sanft und fromm intonirt, vom Chor in gleicher Weise weitergeführt, worauf zu dem Satze Domine deus das erste Motiv des Gloria wiederkehrt und zu dem Anruf omnipotens das Orchester sich in höchster Schallmacht, — hier, S. 54 der Partitur, treten zum erstenmal die bis dahin aufgesparten Posaunen ein, Alles ist mit FFF bezeichnet die Orgel mit „Pleno Organo con Pedale" — nieder= und wieder aufschwingt.

Es ist weder ausführbar noch nothwendig, dem reichen Abschnitte Schritt für Schritt zu folgen. Der Grundzug des Karakters, Schauen und Verkündung, verleugnet sich nicht, weder bei dem heroldartigen Anrufe (S. 245) des Domine deus, dessen Weise sich dann in die Worte agnus Dei hineinzieht, — noch in dem sanften Satze qui tollis bei dem Worte peccata, das (S. 65) mit einem Tremolo FF des Saitenchors bezeichnet wird, als faßte Schauder und Erbeben bei dem Gedanken an die Sündenlast der Welt, — noch in dem Spiel der Geigen und Bratschen zu den Worten miserere nobis, S. 69 bis 71; jenes Tremolo übrigens

ist nach dem hohen Anrufe dessen, der „zur Rechten des Vaters" sitzt, wiedergekehrt. Der höchste Glanz und die größte Macht, — wie seit Händel nur Beethoven es vermocht, — umstralt das Quoniam tu solus sanctus. Der Schluß, In gloria dei patris, rollt in weit- und reichgeführtem Fugensatze dahin; auf der dreizehnten Seite des Satzes tritt gegen den wirbelnden Jubelgesang der Solostimmen und ihren besiegelnden Amen-Ruf erst der Baß, dann der Tenor des Chors in jenen „großen Pfundnoten", die Beethoven einst (Th. I. S. 141) so lockend vorgeschwebt waren, mit den Worten cum sancto spiritu in der Weise eines cantus firmus*) auf. Fast unerschöpflich, noch funfzehn Seiten weit, strömt der Chor und findet erst in der Rückkehr zum ersten Anfang des Gloria seine endliche Genugthuung. —

Faßt man, was diese beiden Messen-Abschnitte auf 113 Partiturseiten enthalten, in einem Ueberblicke zusammen, so muß man gelten lassen, daß das Wort der Kirche als solches wohl tiefer oder sinngetreuer gefaßt, der Chor nach seinem eigentlichen Wesen gerechter behandelt werden kann, und daß Beides wenigstens in einzelnen Partien von großen Meistern, namentlich Seb. Bach, wirklich geschehn ist. Man muß sich eingestehn, daß diese Gesänge mehr von der individualen Anschauung des Tondichters, als vom Sinn der Kirche in sich tragen; daß dieser Chor nicht durchweg jener ideale Verein typischer Stimmen ist, als den wir ihn in Händel und Bach kennen, sondern oft sich zum Organ und zum Werkzeug des Dichters hat hergeben müssen, — eine Bestimmung, die sich in den häufigen Unisono's des Chors (der Chor wird Ein Mund!) ohne nähern Anlaß (z. B. S. 7, 143, 144, 156, 161) und in den eben so häufigen Sätzen, wo der Chor redeförmig das Sprechen, etwa der Gemeine, darzustellen, oder den Sinn recht verdeutlicht einzuprägen

*) Der feste, d. h. von der Kirche wenigstens seit Gregor I. festgesetzte Gesang zu bestimmten Gebetformeln.

hat (z. B. S. 139, 144, 157—160, 200—201, 222, 224, 230) kund giebt.

Aber dieser Chorführer, dieser Sänger des Hochamts, der Chor und Messe in sein korinthisches Ich einschmolz, das war Beethoven, der zaubergewaltige Begeistiger und Herrscher der Instrumentenwelt, der auszusagen hatte, in welchen Konfigurationen sich, über die Gränzen des Chors und des Bekenntnisses hinaus, jene geheiligten Vorgänge darstellten im freien, gränzunbewußten Reiche der Tonphantasie. Und das ist geschehn. Was Beethoven, wie wir ihn bewundernd erkannt, zu schauen, was er in reinmenschlicher und künstlerischer Andacht zu geben vermocht, ist hier gegeben. Er hätte, wär' er zu neuen Arbeiten dieser Klasse gelangt, Gleiches geben müssen, aber nicht Höheres oder wesentlich Anderes geben können. Diese zweite Messe war seine letzte — und mußte es sein. Denn es ziemt einem Beethoven nicht, sich zu wiederholen.

Es war seine letzte Messe, aber sie durfte nicht fehlen; er, der sich in den Tiefen des menschlichen Gemüths und in großen Anschauungen aus Natur- und geschichtlichem Leben erwiesen, mußte zeigen, wie Er die Weise verständ', in der ein großer Theil des Menschengeschlechts sich zu dem Ewigen bekennt.

Es stirbt Niemand, ehe denn er sich vollendet und sein Lebenswerk abgeschlossen hat. Dann stirbt er.

Jene Auffassung stützt sich auf die Gesammtanschauung des Beethovenschen Gehalts. Sie wird mächtig verstärkt durch den folgenden dritten Abschnitt der Messe, das Credo.

Denn die vorhergehenden Sätze sind — zusammengefaßt in große Massen, wie Beethoven nach Kirchenbrauch gethan — Ausdruck allgemeiner Andächtigkeit, in der es eigentlich auf die Persönlichkeit des Andächtigen noch nicht wesentlich ankommt. Ein Beethoven wird inniger, begeisterter singen, als ein Cherubini oder Hummel, einst sein Nebenbuhler bei Esterhazy; aber wer der eine oder

Andere gewesen und was sie gedacht, das kommt hier noch nicht zum vollen Ausdruck.

Das kommt im Credo zur Geltung.

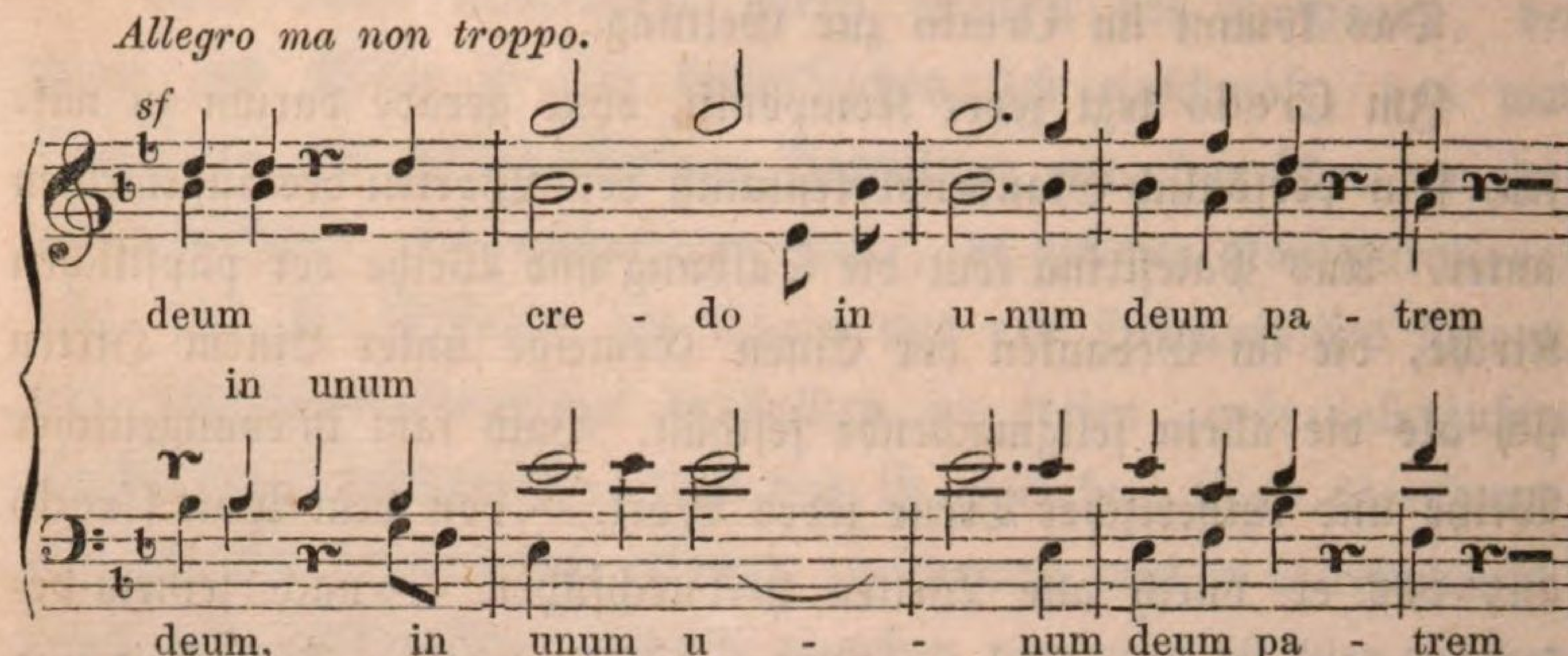
Im Credo legt jeder Komponist, ohne gerade darum zu wissen, sein persönlich Glaubensbekenntniß den Worten des allgemeinen unter. Aus Palestrina tönt die Salbung und Weihe der päpstlichen Kirche, die im Gedanken der Einen Gemeine unter Einem Hirten sich als die allein seligmachende festhält. Bach faßt in evangelischer Weihe und lutherischer Treue jedes Wort, — von dem Wort Credo an, das er durch alle Welten herdurchführt, — nach seinem besondern und tiefen Sinn und Bekenntniß in höchster Sicherheit und Ruhe des Bewußtseins.

Beethoven steht in einer Zeit, die jener Erfülltheit und Sicherheit fern ist, er selber seiner ganzen Gemüths- und Geistesrichtung nach nicht katholischer Christ. Glaube ich? — glaubt Ihr? — Ein Denker, nämlich der in philosophischem Erörtern seinen Lebensberuf findet, würde das gründlich durchgefochten haben. Beethoven, den Künstler, den Schauenden, ergreift die allgemeine Vorstellung des Ich glaube! mit allen Kräften und Befriedigungen und all' der Beseligung, die sie dem Glaubenden gewährt. Was seit Jahrtausenden für Millionen und aber Millionen gegolten: es muß wahr sein; Ich muß glauben! Ihr müßt glauben! — Daß der Glaube nach der Schrift selber eine Gnade ist, zu der wir nichts thun können, beruhigt ihn nicht; das Credo muß gelten.
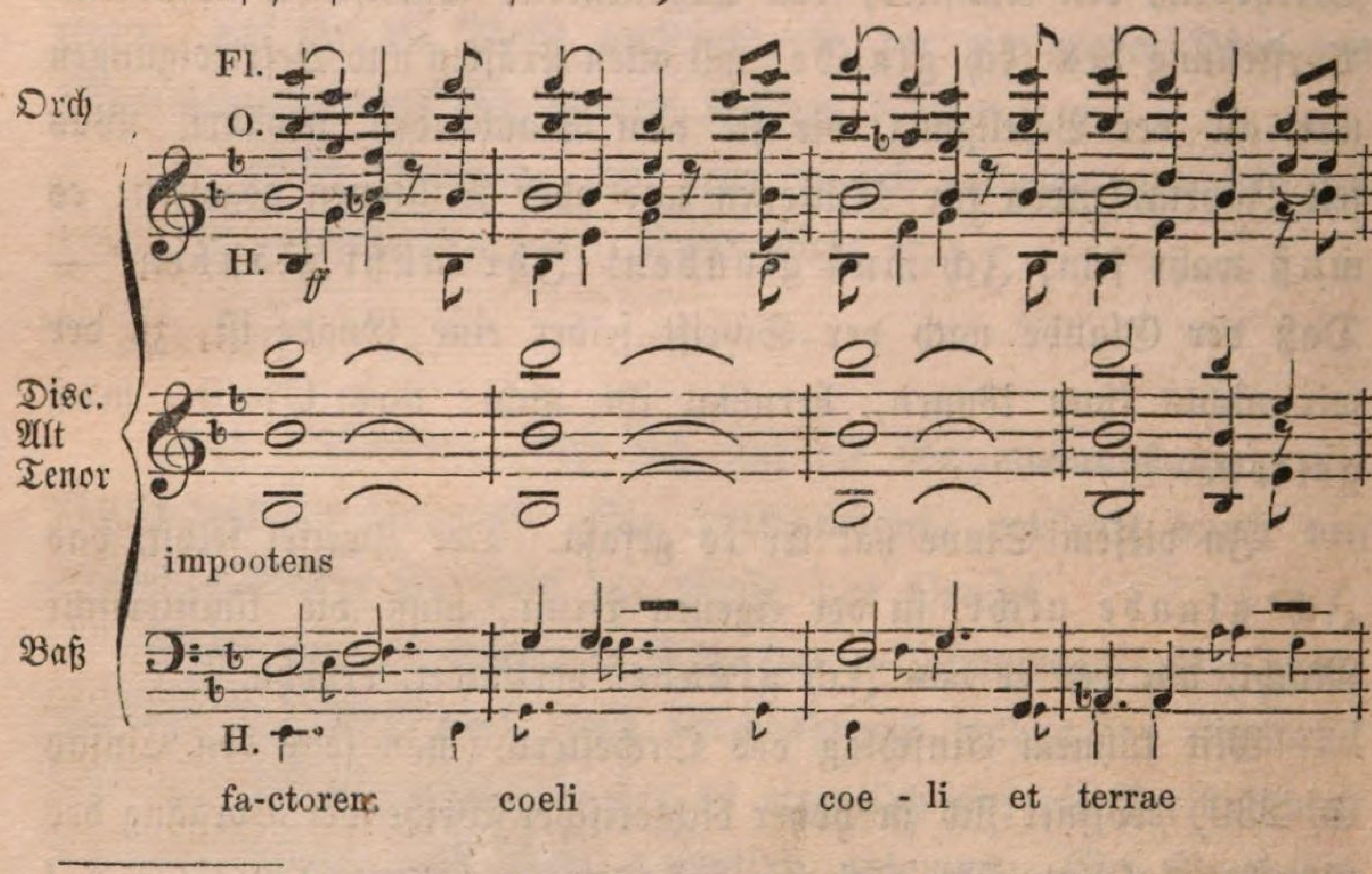
In diesem Sinne hat Er es gefaßt. Der Zweifel selbst, das Ich glaube nicht! in der eigenen Brust, muß die künstlerische Macht, mit der er das Ich glaube! verkündet, erhöhn.

Mit kühnem Einschlag des Orchesters (man sehe den Einsatz S. 239) eröffnet sich in hoher dichterischer Weihe der Vorgang des Glaubensbekenntnisses, Stimme auf Stimme behauptet das Credo! Credo! in gewaltiger Rüstigkeit der hinab in die Tiefe greifende

Baß, der emporrauschende Flug der Geigen das Credo in unum deum, das der Chor fest und stark auskündigt und bei patrem



in trotziger Emphase schließt. Schließt, um gleich fortzuschreiten zu dem: Ich glaube an den allmächtigen Vater, Schöpfer Himmels und der Erden“. Das ist ja auch Beethovens Glaube, den er sich aus der Weisheit Aegyptens (Th. I. S. 323) geholt zu haben meinte! Da ist es nun ganz göttlich, wie unter dem hohen Ruf und Aushall der hohen Stimmen der Baß sein Glaubenswort festhält, und über alle Menschenstimmen hinaus*)



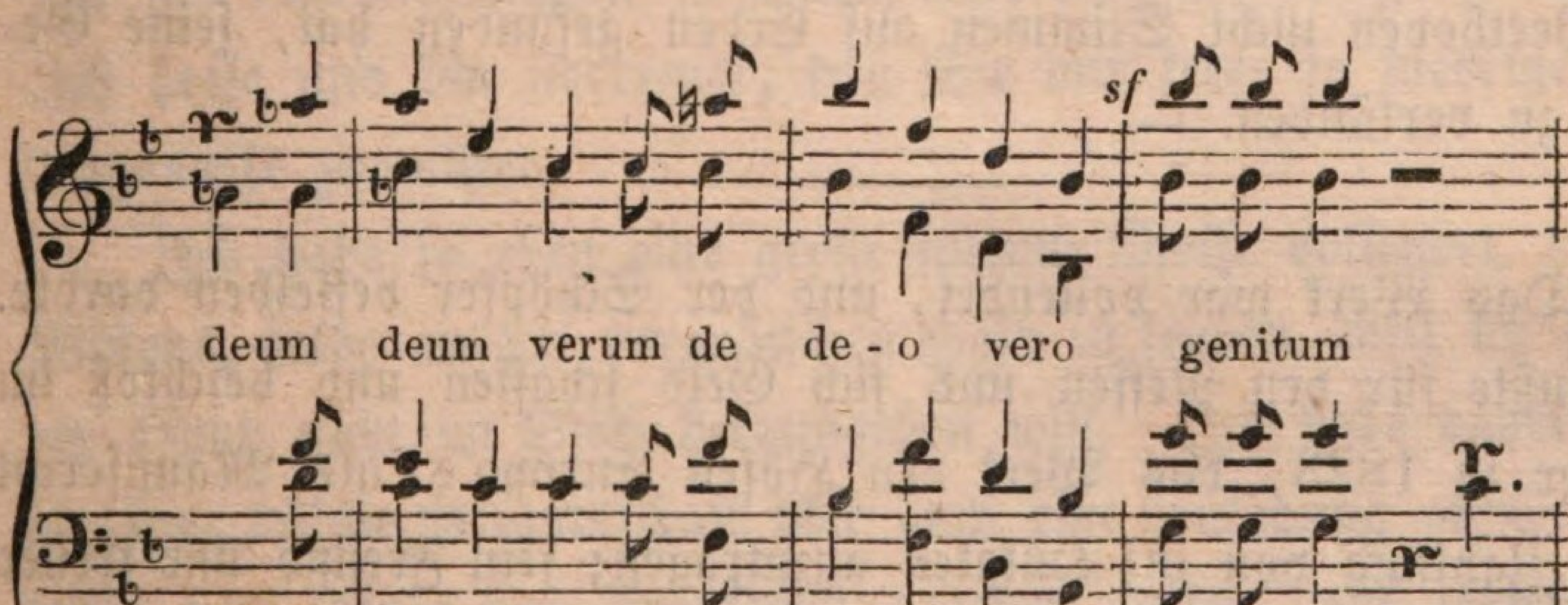
*) Die dürftige Skizze kann, zumal sie den Satz nicht zu Ende bringt, von der Fülle und Pracht des Orchesters und dem festen Gepräge des Satzes kaum eine Vorstellung geben.

die himmlischen Heerschaaren ihr ewiges Triumphlied erschallen lassen mit Macht. So war dem Johannes, als er ausrief:

„Und siehe, ich sah den Himmel offen!“

Allerdings hat er für dieses Hosianna über den Wolken und den Glaubensgesang der Erdbewohner — für diesen nur die Menschenstimmen, für jenes nur den Chor seiner Instrumente. Allerdings kann man leicht herausklügeln, daß die Instrumente nicht über, sondern unter dem Menschenwesen stehn. Das Alles ist wahr, — und bedeutet doch gar nichts, beweist nicht das Mindeste gegen die Höhe des Beethovenschen Gedankens, sondern bezeugt nur abermals, daß für den höchsten Ausdruck der Idee die materialen Mittel keiner Kunst ausreichen, und wir aus dem Geist ergänzen müssen, was kein sterblicher Mund auszusagen vermag.

Das Credo tönt abermals in gleicher Weise; milder, von freudiger Rührung bewegt, folgt das Bekenntniß zum Herrn Christ, dem Sohn Gottes. Wie nach dem stillen, tief und leis' erklingenden ante omnia saecula der freudige Eifer im deum de deo sich in wetteifernd einander nachdrängenden Stimmen entzündet und, daß Christ wahrer Gott, vom wahren Gott geboren, mit Rednerschwung und streitfertiger Selbstgewißheit



festgehalten, — wie dann das consubstantialem in würdevoller Ausbreitung durch alle Stimmen für wahr bekannt wird, — wie er mit homerischer Kühnheit das descendit zeichnet: — wer kann das und alles Sonstige aussagen? Das Wunder der Menschwerdung (incarnatus de spiritu sancto) wird von bangbefremdeten

Einzelstimmen über den weichen Schallpulsen von Klarinetten und Fagotten erzählt; wenige Saiten-Instrumente („nur einige Violinen, zwei Violoncelle", schreibt er vor) gehen schattengleich neben den Singstimmen einher. Eine Flöte, ganz leise, spielt wundersam hinein. In ihrem Trillern und Läufern blinzelt und lächelt unversteckt Delirium der Vision, es ist der Irrsinn, es sind die Wirbel des Geistes, der vor dem Unbegreiflichen festgebannt steht. —

In dieser Zeit war es, wo nach langem Ausbleiben, tief in der Nacht, im furchtbarsten Unwetter Beethoven mit bloßem Haupte, das halbergraute Haar von Regen triefend, einmal erstarrt in seine Wohnung zurückkehrte. Er hatte das Unwetter nicht bemerkt, der Hut war ihm abhanden gekommen, er wußte nichts davon. —

Wenn jene Solostimmen enden, sagen die Chorstimmen — sie singen nicht, sondern sie sagen, sie sprechen — das Unbegreifliche jenen Verkündigern nach. Es ist die Gemeine, die mit blöder Zunge das vom Priester ausgekündigte Mysterium nachstammelt.

Und hiermit scheiden wir von dem wunderreichen Werke. Diese Schätze auszubreiten und durchzuzählen, ist hier unausführbar, sie zu bezeichnen war allein Pflicht. Fahl, wie nächtens der Feuerschein über versunkenen Schätzen, leuchtet das beschreibende Wort, wo Beethoven nicht Stimmen auf Erden gefunden hat, seine Gesichte zu verkünden. —

Das Werk war vollendet, und der Schöpfer desselben darbte. Er mußte für den Neffen und sich Geld schaffen und beschloß im Winter zu 1823, das Werk den Höfen Europa's als Manuscript gegen Zahlung von 50 Dukaten anzutragen; sein Freund und treuer Beistand, Schindler, übernahm die langwierige Ausführung. In der Einleitung zur Subscription erklärte Beethoven (S. 228) die Messe für sein „größtes und gelungenstes Werk", in der Zuschrift an den König von Frankreich wurde es „l'oeuvre le plus accompli" genannt.

An Goethe schrieb Beethoven vergebens; er erhielt keine Antwort.

An Cherubini schrieb er folgenden Brief:

„Hochgeehrtester Herr!

Mit großem Vergnügen ergreife ich die Gelegenheit mich Ihnen schriftlich zu nahen. Im Geiste bin ich es oft genug, indem ich Ihre Werke über alle andere theatralische schätze. Nur muß die Kunstwelt bedauern, daß seit längerer Zeit wenigstens in unserem Deutschland, kein neues theatralisches Werk von Ihnen erschienen ist. So hoch auch Ihre anderen Werke von wahren Kennern geschätzt werden; so ist es doch ein wahrer Verlust für die Kunst, kein neues Produkt Ihres großen Geistes für das Theater zu besitzen. Wahre Kunst bleibt unvergänglich, und der wahre Künstler hat inniges Vergnügen an großen Geistesprodukten. Eben so bin ich auch entzückt, so oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme, und nehme größeren Antheil daran, als an meinen eigenen; kurz ich ehre und liebe Sie. Wäre nur meine beständige Kränklichkeit nicht Schuld, Sie in Paris sehen zu können, mit welch' außerordentlichem Vergnügen würde ich mich über Kunstgegenstände mit Ihnen besprechen! Glauben Sie nicht, daß, weil ich jetzt im Begriff bin, Sie um eine Gefälligkeit zu bitten, dies blos der Eingang dazu sei. Ich hoffe und bin überzeugt, daß Sie mir keine so niedrige Denkungsweise zumuthen.

Ich habe so eben eine große solenne Messe vollendet, und bin Willens, selbe an die europäischen Höfe zu senden, weil ich sie vor der Hand nicht im Stich herausgeben will. Ich habe daher durch die französische Gesandtschaft hier auch eine Einladung an Se. Majestät den König von Frankreich ergehen lassen, auf dieses Werk zu subscribiren, und bin überzeugt, daß der König selbe auf Ihre Empfehlung gewiß nehmen werde. Ma situation critique demande, que je ne fixe pas seulement comme ordinaire mes voeux au ciel, au contraire, il faut les fixer aussi en bas pour les necessitées de la vie. Wie es auch gehen mag mit meiner Bitte an Sie, ich werde Sie dennoch alle Zeit lieben und verehren, et

vous resterez toujours celui de mes contemporains, que je l'éstime le plus. Si Vous me voulez faire un extrème plaisir, c'etait, si Vous m'écrivez quelques lignes, ce que me soulagera bien. L'art unit tout le monde, wie viel mehr wahre Künstler, et peut-être Vous me daignez aussi, de me mettre auch zu rechnen unter diese Zahl.

Avec le plus haut éstime

Votre ami et serviteur

Beethoven."

der in französischer Uebersetzung an Cherubini abgesandt wurde und ebenfalls ohne Antwort blieb. Cherubini versicherte später, den Brief nicht erhalten zu haben.

In gleicher Angelegenheit wandte sich Beethoven an Zelter, damals Direktor der Berliner Singakademie. Folgender Briefwechsel fand statt.

Beethoven an Zelter.

Wien, den 8. Februar 1823.

Mein wackrer Kunstgenosse!

Eine Bitte an Sie läßt mich schreiben, da wir einmal so weit entfernt sind, nicht mit einander reden zu können, so kann aber auch leider das schreiben nur selten sein — ich schrieb eine große Messe, welche auch als Oratorium könnte (für die Armen) (eine jetzt schon gute [unleserlich; vielleicht hier?] eingeführte Gewohnheit) gegeben werden, wollte aber selbe nicht auf die gewöhnliche Art im Stich herausgeben, sondern an die ersten Höfe nur zukommen machen, das Honorar beträgt 50 Duk. außer denen Exemplaren, worauf subscribirt ist, wird sonst keins ausgegeben, so daß die Messe nur eigentlich Manuscript ist, aber es muß doch schon eine ziemliche Anzahl sein, wenn etwas für den Autor herauskommen soll. ich habe allhier der königlich preußischen Gesandtschaft ein Gesuch überreicht, daß Se. Majestät der König von Preußen geruhen möchten ein Exemplar zu nehmen, habe auch an Fürst Rad-

ziwill geschrieben, daß selbe sich darum annehmen — was sie hierbei wirken können, erbitte ich mir von ihnen, ein d. a. Werk könnte auch der singakademie dienen, denn es dürfte wenig fehlen, daß es nicht beinahe durch die Singstimmen allein ausgeführt werden könnte, jemehr verdoppelter und vervielfältigt selbe aber mit Vereinigung der Instrumente sind, desto geltender dürfte die Wirkung sein — auch als Oratorium, da die Vereine für die Armuth d. g. nöthig haben, dürfte es am Platze sein — schon mehrere Jahre immer kränkelnd und daher eben nicht in der glänzendsten Lage, nahm ich Zuflucht zu diesem Mittel. Zwar viel geschrieben — aber erschrieben — beynahe 0 — mehr gerichtet meinen Blick nach oben — aber gezwungen wird der Mensch oft um sich und anderer willen, so muß er sich unten senken, jedoch auch dieses gehört zur Bestimmung des Menschen — mit wahrer Hochachtung umarme ich Sie mein lieber Kunstgenosse ihr Freund

Beethoven.

Zelter an Beethoven.

Berlin, den 22. Februar 1823.

Ihren Brief vom 8. d., mein hochverehrter Freund, habe ich am 15. ejusd. erhalten, und wenn ich mit tiefem Leide an Ihrer fortdauernden Kränklichkeit Antheil nehme, so ist meine Bewunderung um so größer, indem Sie trotz Ihres Zustandes, die Welt mit einem neuen großen Werke Ihrer Meisterhand bereichern.

Ihr Unternehmen habe ich in meinem Kreise bekannt gemacht und muß, wie jeder Ihrer Verehrer, selbigem einen ungetheilten Success wünschen.

Damit ist denn aber so viel als nichts geschehen, wenn nicht Personen von guten Mitteln und eben so gutem Willen dazu thun.

Was unsre Singacademie betrifft, so ist Ihnen solche durch eigne Erfahrung bekannt. Sie haben sie bei Ihrem Hiersein schon vor etwa 25 Jahren Ihrer, mir unvergesslichen Gegenwart gewürdigt *) und wenn sie jetzt auch nicht mehr leistet, so darf ich doch

*) Vergl. Th. I, S. 287.

sagen, daß man nicht zurückgekommen ist. Eine solche Gesellschaft nun (wiewohl eine harmonische), die weit über die Hälfte aus Fraun, Töchtern, Jünglingen und Kindern besteht, von welchen ein bedeutender Theil auch von dem geringen Beitrag befreit ist, zu einem pecuniären Zweck zu vereinen, ist eine Aufgabe, und wer viel fragen muß, der hat viele Antworten zu hoffen.

Dessen ungeachtet denke ich ein Exemplar Ihres edlen Werkes für den bestimmten Preis von 50 Dukaten auf meine eigene Gefahr zu erstehen, wenn Sie, würdiger Freund, sich folgenden Vorschlag wollen gefallen lassen.

Sie wissen, daß in unserer Academie nur Capellstücke (ohne Instrumentalbegleitung) geübt werden. Nun heißt es in Ihrem Briefe, daß Ihre Messe beinahe durch die Singstimmen allein aufgeführt werden könnte. Demnach müsste es Ihnen geringe Mühe machen, das mir bestimmte Exemplar gleich so einzurichten, daß das Stück gradezu für uns brauchbar wäre.

Der Vortheil, welcher für Ihren dauernden Ruhm daraus hervorgehen muß, indem ein solches Stück bei uns Jahr aus, Jahr ein 4 bis 5 mal neu eingeübt wird, wäre es nicht allein; Sie würden Ihr Werk dadurch für alle ähnlichen Gesellschaften, deren es im Preussischen allein eine bedeutende Anzahl gibt, brauchbar machen, indem an kleineren Orten wie Berlin die Instrumentalbesetzung immer dürftig zu sein pflegt. Was uns betrifft, so hätten Sie ausser einem Singechor von 160 klingenden Stimmen, welche wöchentlich zweimal zur Uebung kommen, auf 4 — 8 gute Solostimmen zu rechnen und was die Ausführung anbelangt, so werde ich an meinem Theile dabei zu wirken suchen, was ich einem Kunstgenossen wie Sie, schuldig zu sein mich stets verpflichtet gehalten habe.

Sagen Sie mir hierüber bald ein bejahendes Wort. Das Geld soll Ihnen pünktlich übermacht werden. Mit inniger Verehrung und Liebe Ihr

Zelter.

Beethoven an Zelter.

Wien, den 25. März 1823.

Euer Wohlgebohren!

Ich ergreife diese Gelegenheit, um ihnen alles gute von mir zu wünschen — die überbringerin bat mich Sie ihnen bestens zu empfehlen, ihr Nahme ist Cornega. Sie hat einen schönen *Mezzo Soprano* und ist überhaupt eine kunstvolle Sängerin ist auch in mehreren Opern aufgetreten mit Beyfall.

ich habe noch genau nachgedacht ihrem Vorschlag für ihre Singakademie, sollte dieselbe einmal im Stich erscheinen, so schicke ich ihnen ein Exemplar ohne etwas dafür zu nehmen, gewiß ist, daß sie beinah blos *a la capella* aufgeführt werden könnten, das ganze müßte aber doch hierzu noch eine Bearbeitung finden und vielleicht haben sie die Geduld hiezu. — übrigens kommt ohnehin ein Stück gantz *a la capella* bey diesem Werke vor und möchte grade diesen Styl vorzugsweise den einzigen wahren Kirchen-Styl nennen — Dank für ihre Bereitwilligkeit von einem Künstler, wie sie mit Ehren sind, würde ich nie etwas annehmen — ich ehre sie und wünsche mir Gelegenheit zu haben, ihnen dieses thätlich zu beweisen. Mit Hochschätzung Ihr Freund und Diener

Beethoven.

Daß diese Unterhandlung weitere Folgen gehabt, ist nicht bekannt.

Beethovens eigenhändiges Schreiben an den König von Schweden, der als französischer Gesandter Bernadotte ihn einst zur Komposition der Heldensymphonie angeregt hatte, blieb unbeantwortet. Auch der Fürst Esterhazy wies seinen Antrag zurück.

Von allen Höfen nahmen blos vier, der preußische, russische, sächsische und französische an; außerdem unterzeichneten Fürst Anton Radzivil, der Komponist des goetheschen Faust, und Schelble, Stifter und Director des Cäcilienvereins in Frankfurt am Main. Der König von Preußen war der erste Unterzeichner. Der preu-

ßische Gesandte ließ bei Beethoven anfragen, ob er nicht einen königlichen Orden den 50 Dukaten vorzöge? „Funfzig Dukaten!“ war Beethovens schallend nachdrückliche Entscheidung. Der König von Frankreich, Ludwig XVIII., übersandte Beethoven eine schwere goldne Medaille mit seinem Brustbild und auf der Rückseite mit der Inschrift: „Donné par le Roi à Monsieur Beethoven.“ Dem österreichischen Hofe hatte Beethoven keinen Antrag gemacht; derselbe hatte nie für ihn etwas gethan.

Doch im Februar 1823 gelang es den unablässigen Bemühungen des Grafen Moritz Lichnowski, die Bestellung einer Messe für den Kaiser bei dem damaligen Hofmusikgrafen, Grafen Moritz von Dietrichstein anzuregen. Der letztere schrieb am 23. Februar an Lichnowski:

„Lieber Freund!

. . . . . „Ich schicke Dir hier zugleich die Partitur einer Messe von Reutter, welche Beethoven zu sehen wünschte. Wahr ist es, daß Se. Majestät der Kaiser diesen Styl liebt, indessen braucht Beethoven, wenn er eine Messe schreibt, sich nicht daran zu halten. Er möge nur seinem großen Genie folgen, und blos berücksichtigen, daß die Messe nicht zu lang noch zu schwer in der Ausführung werde; — daß es eine Tutti-Messe sei, und bei den Singstimmen nur kleine Sopran- und Alto-Solos vorkommen (wofür ich zwei brave Sängerknaben habe) — doch weder Tenor- noch Baß- noch Orgel-Solos. — Bei Instrumenten könnte ein Violin- oder Oboe- oder Clarinett-Solo angebracht werden, wenn er es wollte.

Fugen lieben Se. Majestät sehr, gehörig durchgeführt, doch nicht zu lang; — das Sanctus mit dem Hosanna möglichst kurz, um nicht die Wandlung aufzuhalten; und — wenn ich etwas für mich beisetzen darf: das Dona nobis pacem mit dem Agnus Dei ohne besondern Absprung verbunden, und sanft gehalten, was bei zwei Messen von Händel (aus dessen Anthems zusammengesetzt), bei zwei

Messen von Naumann, und von Abbé Stadler eine besonders schöne Wirkung macht.

Dies wären in Kürze, meiner Erfahrung gemäß, die zu beobachtenden Rücksichten, und ich würde nur dem Hofe und der Kunst Glück wünschen, wenn unser großer Beethoven bald Hand an's Werk legen wollte."

Beethoven ging bereitwillig auf den guten Willen der beiden Grafen ein, begab sich mit Lichnowski zu Dietrichstein, um das Nähere zu besprechen, wollte sogleich an's Werk gehn, — allein es sollte nicht sein. Krankheiten, Augenübel, Widerwärtigkeiten traten dazwischen, zuletzt, im Herbste, die Idee der neunten Symphonie.

Die letzte Symphonie.

Mittlerweile war eine andre Zeit herangekommen. Die Restaurationsperiode wäre nur unvollkommen begriffen, wenn man ihr blos auf dem politischen Gebiete zu begegnen meinte. Das Ringen um Freiheit war mit dem Heldenthum des Eroberers, alle die großen Thaten, dieser Sturz und diese Herstellung von Thronen und Reichen waren nun vorüber; und es war das Bedürfniß des Ausruhens, des Genießens, für die Besitzenden und Bevorzugten des Schwelgens im süßen Halbvergessen und Halbträumen hervorgestiegen. In der Musik fand diese Zeit sinnlichen Kitzels ihren höchsten Ausdruck in Rossini, und Rossini mit seiner Schaar welscher Singvirtuosen (unter ihnen auch die deutsche Henriette Sontag und die Unger) übrigens alle für Bühnenstücke, wie „die Gesellschaft" und die erschlafften Völker sie brauchen konnten, vortrefflich, — Rossini mit seinen verführerischen Mitteln fand in der Welt keine offnere Aufnahme, als bei den lebens- und genußsüchtigen Wienern.

Sie wollten sich einmal wieder recht wohl sein lassen nach alter Art, ihre Nerven beruhigen, ihren Geist entspannen. Rossini wurde ihr Abgott, Beethoven wurde verlassen, vergessen.

Aus dieser Zeit giebt der einsichtige und feinbeobachtende Rochlitz anziehende Kunde.

Er war im Sommer 1822 nach Wien gekommen, hatte Beethoven, den man ihm als menschenscheu schilderte, am dritten Orte zu treffen gewußt und sich ihm, der eben in Unterhaltung begriffen

war, vorstellen lassen. Unter dem 9. Juli berichtet er darüber einem Freunde:

„Beethoven schien sich zu freuen, doch war er gestört. Und wär' ich nicht vorbereitet gewesen, sein Anblick würde auch mich gestört haben. Nicht das vernachlässigte fast verwilderte Aeußere, nicht das dicke schwarze Haar, das struppig um seinen Kopf hing, und dergleichen, sondern das Ganze seiner Erscheinung. Denke Dir einen Mann von etwa 50 Jahren, mehr noch kleiner, als mittler, aber sehr kräftiger, stämmiger Statur, gedrängt, besonders von starkem Knochenbau — ungefähr wie Fichte's, nur fleischiger und besonders von vollerm, runderm Gesicht; rothe gesunde Farbe; unruhige, leuchtende, ja bei fixirtem Blick fast stechende Augen, keine oder hastige Bewegungen; im Ausdruck des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges eine Mischung oder ein, zuweilen augenblicklicher Wechsel von herzlichster Gutmüthigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, besorgte Lauschen des Tauben, der sehr lebhaft empfindet; jetzt ein froh und frei hingeworfenes Wort; sogleich wieder ein Versinken in düsteres Schweigen."

Etwa 14 Tage darauf führte Franz Schubert Rochlitz an die Tafel des Gasthauses, wo Beethoven speiste. Rochlitz erzählt: „Beethoven saß, umgeben von mehrern seiner Bekannten, die mir fremd waren. Er schien wirklich froh zu sein. . . . . Es war nicht eigentlich ein Gespräch, das er führte, sondern er sprach allein, und meistens ziemlich anhaltend wie auf gut Glück in's Blaue hinaus. Er philosophirte, politisirte auch wohl, in seiner Art. Er sprach von England und den Engländern, wie er nämlich Beide in unvergleichlicher Herrlichkeit dachte — was zum Theil wunderlich genug herauskam. Dann brachte er mancherlei Geschichten von Franzosen aus der Zeit der zweimaligen Einnahme Wiens. Diesen war er gar nicht grün. Alles das trug er vor in höchster Sorglosigkeit und ohne den mindesten Rückhalt, alles gewürzt mit höchst originellen, naiven Urtheilen oder possirlichen Einfällen. Er kam

mir dabei vor, wie ein Mann von reichem, vordringendem Geist, unbeschränkter, nimmer rastender Phantasie, der als herumreisender, höchstfähiger Knabe mit dem, was er bis dahin erlebt und erlernt hatte, oder was an Kenntnissen ihm angeflogen, auf eine wüste Insel wäre ausgesetzt worden, und dort über jenen Stoff gesonnen und gebrütet hätte, bis ihm seine Fragmente zu Ganzen, seine Einbildungen zu Ueberzeugungen geworden, welche er nun getrost und zutraulich in die Welt hinaus rufte."

Dann trat Beethoven zu Rochlitz, sprach ihn freundlich an, äußerte sich aber um so unzufriedner über die dermalige Richtung des Wiener Musikwesens. „Von mir hören Sie hier gar nichts. Was sollten Sie hören? Fidelio? den können sie nicht geben und wollen ihn auch nicht hören. Die Symphonien? Dazu haben sie nicht Zeit. Die Konzerte? da orgelt Jeder nur ab, was er selbst gemacht hat. Die Solosachen? die sind hier längst aus der Mode, und die Mode thut Alles. Höchstens sucht der Schuppanzigh manchmal ein Quartett hervor."

„Unsere dritte Zusammenkunft," erzählt Rochlitz weiter, „war die heiterste von allen. Er kam hierher nach Baden, und zwar diesmal ganz nett und sauber, ja elegant. Doch hinderte ihn dies nicht (es war ein heißer Tag) bei einem Spaziergang im Helenenthal — und das heißt, auf dem Wege, den Alles, selbst der Kaiser und sein hohes Haus geht, und wo Alle auf meist schmalem Pfade hart an einander vorbei müssen, — den feinen schwarzen Frack auszuziehn, ihn am Stocke auf dem Rücken zu tragen, und blosarmig zu wandern. Er blieb von ungefähr Vormittags 10, bis Nachmittags 6 Uhr. . . . Diese ganze Zeit über war er überaus fröhlich, mitunter höchst possirlich, und Alles, was ihm in den Sinn kam, mußte heraus; „ich bin nun einmal heute aufgeknöpft," so nannte er's, und bezeichnend genug. Sein ganzes Reden und Thun war eine Kette von Eigenheiten, und zum Theil höchst wunderlichen. Aus allen leuchtete aber eine wahrhaft kindliche Gutmüthigkeit, Sorglosigkeit, Zutraulichkeit gegen Alle, die

ihm nahe kamen, hervor. Ist er einmal in Bewegung gesetzt, so strömen ihm derbschlagende Witzworte, possirliche Einfälle, überraschende, aufregende Kombinationen, Paradoxien unerschöpflich zu; er erscheint selbst liebenswürdig, ... der dunkle ungeleckte Bär hält sich so treumüthig und zutraulich, brummt auch und schüttelt die Zottelchen so gefahrlos und kurios, daß man sich freuen und ihm gut sein müßte, sogar wenn er nichts wäre als solch ein Bär, und nichts geleistet hätte, als was nun eben ein solcher kann."

Rochlitz theilte ihm auch Härtel's Vorschlag mit, eine Musik zu Goethe's Faust zu schreiben, ungefähr in der Weise, wie die zu Egmont. Das zündete bei dem leicht erregbaren Künstler. „Ha!" rief er aus, und warf die Hand hoch empor, „das wär' ein Stück Arbeit! da könnt' es was geben!" — und sah dabei zurückgebeugten Hauptes starr an die Decke. — „Aber ich trage mich schon eine Zeit her mit drei anderen großen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt, im Kopfe nämlich. Diese muß ich erst vom Halse haben: zwei große Symphonien, und jede anders, jede auch anders als meine übrigen, und ein Oratorium. Und damit wird's lange dauern; denn, sehen Sie, seit einiger Zeit bring' ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne und sinne, ich hab's lange, aber es will nicht auf's Papier. Es grauet mir vor'm Anfang so großer Werke. Bin ich drin, — da geht's wohl."

In der That drängten sich um diese Zeit Plane und Anträge zu den verschiedenartigsten großen Unternehmungen, die kleinern Arbeiten gar nicht zu erwähnen. Er selber trug zwei Symphonien im Sinne, die neunte und eine zehnte. Die Oper Melusine und eine andere, der Taucher, waren ihm (Th. I. S. 379) angetragen, zu einem zweiten Oratorium, „der Sieg des Kreuzes," Gedicht von Bernard, war er entschlossen, hatte ohnehin den Antrag erhalten, um jeden Preis ein Oratorium für Boston zu liefern. Doch als ihn 1823 ein Freund (Bühler) erinnernd fragte: „das Oratorium nach Boston?" mußte er antworten: „Ich schreibe nur das nicht,

was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen, was ich brauche. Es ist deßwegen nicht gesagt, daß ich doch blos um's Geld schreibe. Ist diese Periode vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das Höchste ist, Faust."

Diese Periode sollte nicht vorbeigehn; wir schreiben nicht, was wir wollen, sondern was wir zu schreiben berufen und gedrungen sind. Das erfährt jeder Künstler in sich; und wenn es ihm selber nicht zum Bewußtsein kommt, so vermögen die Umstehenden es zu erkennen. Von all jenen Planen und Vorsätzen sollte nur ein einziger sich verwirklichen: die Idee der neunten Symphonie. Sollte Beethoven von seiner Leonore, dem tondichterischen Ideal der deutschen Gattin, zu dem Zauberweib Melusine hinabsteigen? oder mit Weigl (Th. I. S. 379) Kompagnie machen zu einer Hochzeits-Oper von Biedenfeld? oder sollt' er den lange nach ihm wiederholten Irrthum durchkosten, daß Faust „das Höchste" für die Musik sei, weil er das größte Dichterwerk der Deutschen ist? —

Aber die Idee der neunten Symphonie mußte zur Ausführung kommen. Sie war für ihn eine Nothwendigkeit, wenn sein Leben und Schaffen sich harmonisch abrunden und schließen sollte; sie war eben so gewiß ein nothwendiges Moment in der Entwickelung der Kunst. Sie mußte geschrieben werden. Und die andern Werke sollten nicht geschrieben werden; denn sie wären nur Wiederholungen, sei es auch vergrößerte, des schon Gegebnen geworden. Beethoven aber, dem Schöpfer der Idee in der Instrumentenwelt, ziemte, sich selber die Gränze zu setzen durch seines Berufs Vollendung.

So schuf er mit Nothwendigkeit seine letzte Symphonie, die unter dem Titel

Sinfonie mit Schlußchor über Schillers Ode: „An die Freude"
für großes Orchester, 4 Solo und 4 Chorstimmen

als 125stes Werk bei Schott in Mainz herausgegeben ist. Welche Bestimmung das Werk in sich trug, ist ihm selber nicht klar

bewußt gewesen, denn er hat zu einer zehnten Symphonie vorgearbeitet.

Wohl mag zu allererst nur der Vorsatz bestanden haben, noch eine Symphonie (oder vielmehr zwei) zu schaffen, größer, mächtiger als alle bisherigen. Dann mag der Gedanke zugetreten sein, sie, wie noch der Titel andeutet, mit einem Schlußchor aus Schiller's Gedicht zu krönen; wörtlich darf wohl der Titel nicht genommen werden, wenigstens wüßten wir nicht zu erkennen, daß die Symphonie von Anbeginn an die schillersche Ode — oder auch nur ihr Grundgefühl wiedergäbe. Vielmehr deutet der erste Text, der die Ode an die Symphonie knüpfen sollte und der sich in den Skizzenbüchern*) findet: „Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen!" nur auf ganz äußerliche Anknüpfung, — auch das Rezitativ der Kontrabässe lag, wie Schindler bezeugt, noch nicht im Plane, — und zwar Anknüpfung eines neuen und fremden Elements an die schon im Innern wachsende Symphonie. Neu aber und fremd, das müssen wir festhalten, war es, ja, damals ohne Beispiel, der Symphonie — einer wirklichen Symphonie, eine Kantate, dem vorherrschend elegischen Instrumentalwerke den Freudenhymnus anzuschließen.

Zuletzt ward, was werden sollte; der Schlußstein ward gesetzt zu dem Wunderbau der beethovenschen Symphonien. Daß er sein Werk nicht in diesem Sinne gefaßt, beweisen schon die Ansätze zur zehnten Symphonie. Ob ihn nicht demungeachtet dunkle Ahnungen vom Ende der Laufbahn angeweht, — wer kann es wissen? nur das ist sicher, daß ein eigenthümlicher Grundklang aus dem Werk' uns anweht; es ist so mächtig, so riesengewaltig! und dabei so weich und trauervoll.

Eine Gestalt, den Engeln ähnlich,
Doch mit dem finsterern und trübern Ausdruck
Erhaben geistiger Natur. —**)

---

*) Siehe Beilage B.

**) Byron im Kain.

Und er hatte schon so viel geschaffen, geschöpft aus dem Mark seines Lebens! und so Vieles hatte ihn müde machen können! mehr als Alles sonst hatte doch wohl an ihm die Vereinsamung gezehrt mitten in der lauten, fröhlichen Welt, die athemlose Stille, die ihn gefangen hielt, wo Alles sich heiter begrüßte und vernahm und vertraute. Er, er arbeitete fort, und schuf um seinen einsamen Geist Welten voll Gesichte und Erinnerungen, und blieb einsam. Denn selbst den nächsten Freunden, das war der Fluch der Taubheit, entzog er sich im Argwohn, weil das traute Wort fehlte, das schon halbvernommen unter Guten Alles sagt und Alles ausgleicht.

Noch eine eigenthümliche Spur leitet im Werke selbst auf jene Ahnungen eines Letzten, die mitgewirkt und mitgewebt haben können an der letzten Symphonie. Sie ist ganz anders gearbeitet, als alle frühern, als alle Orchesterwerke. Die Gedanken, namentlich auch die Nebengedanken sind weiter geführt als jemals, gleichsam um sie nach allen Richtungen hin zu erschöpfen: und dies ist nicht ein bloßes Mehr im Vergleich zu den frühern Arbeiten, sondern es ist eine Verbreitung, deren Nothwendigkeit keineswegs durchaus im Gedanken selber liegt. Ist dies schon der bisherigen Weise des Meisters fremd, so wird es noch bezeichnender, wenn man Schritt für Schritt sich überzeugt, daß nirgends die weite Ausführung an Dehnung oder Zerflossenheit rührt, nirgends sich Nachlassen zusammenfassender Energie spüren läßt, sondern nur der klare Vorsatz heraustritt, nach allen Seiten Alles zu sagen. Es ist diese nachsinnende Emsigkeit der Umständlichkeit zu vergleichen, die liebevolle Vorsorge bei der Abfassung des letzten Willens aufwendet.
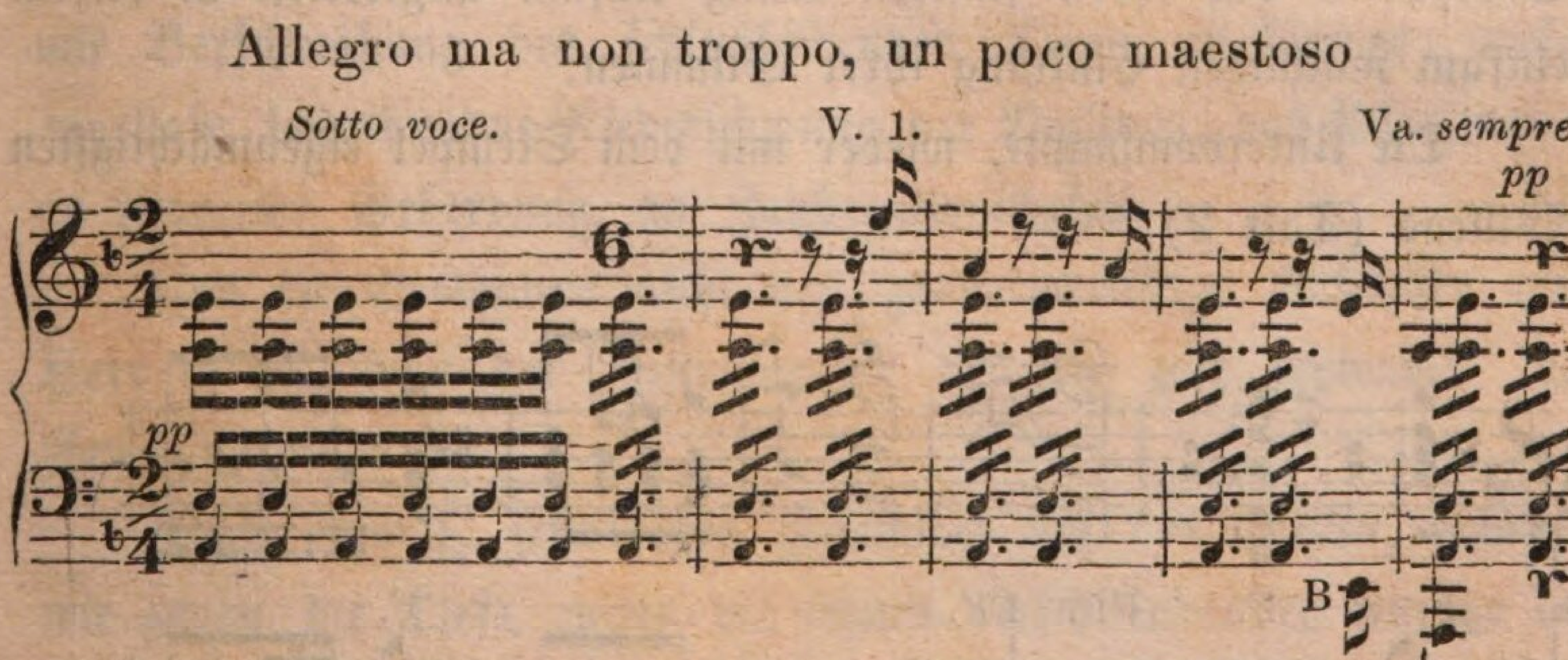
Dasselbe läßt sich an der Behandlung des Orchesters wahrnehmen. Wenn bisher in Beethoven's Werken mit der dramatischen Individualisirung (Th. I. S. 215) klare, gewalthaberische Massenbildung wechselte, in der Schlacht- und Siegssymphonie sogar vorwaltete: so löst sich in der letzten Symphonie das Orchester gleichsam in seine einzelnen Stimmen auf, jede will sich selbständig ganz aussprechen, damit nur von allen Seiten Alles gesagt werde, jede geht

ihren eigenen Gang, als wäre sie nur für sich da. So schreiten sie frei und in höchster Individualisirung neben und durch einander, wie noch nie zuvor (und nachher auch nicht) gewagt, nothwendig befunden war; der Stylist könnte sagen: Beethoven habe sich hier dem Quartettstyl genähert, wie er ihn in den letzten Quatuors ausgebildet. Es versteht sich übrigens, daß diese Weise nicht ausnahmslos waltet; aber sie herrscht, namentlich im ersten Satze, der den Karakter des Ganzen feststellt, so entschieden vor, daß sie sogar in die machtvollsten Entwickelungen, z. B. S. 25, eindringt.

Was auch in seinem Innersten gewebt und gewaltet haben mag: die letzte Symphonie sollte werden. Die letzte mußte es schon deßwegen sein, weil es nicht möglich (künstlerisch! — technisch ist alles möglich) ist, in der Ausarbeitung und Individualisirung weiter zu gehn, wie jeder Kompositionsverständige erkennt und die Bruchstücke zur zehnten Symphonie vollends erweisen.
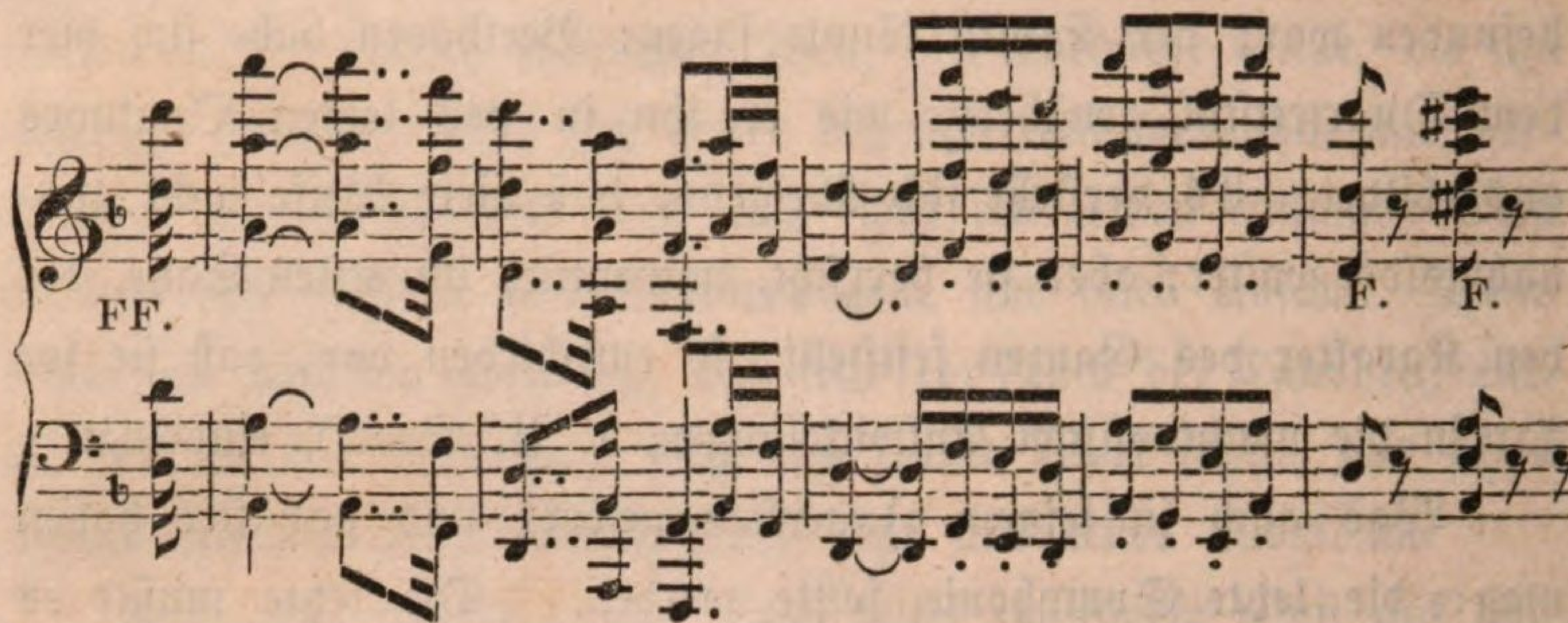
Noch einmal, zur letzten Symphonie, rief der Meister sein Heer auf, die Instrumente. Noch einmal sollten wir aus dem Element des Schalls eine Welt beseelter, handelnder Wesen hervorgehn sehen, die das ewige Kampf- und Klagelied singen, das Leben heißt, und den einzigen Trost finden: sich untereinander zu lieben, wie Kindlein des heiligen Johannes.

Aus dem Unbestimmten — die Quinte



bebt in den zweiten Violinen und Violoncellen, vom leisen Anhauch der Hörner geschwellt, — aus der zitternd gebährenden Nacht zucken
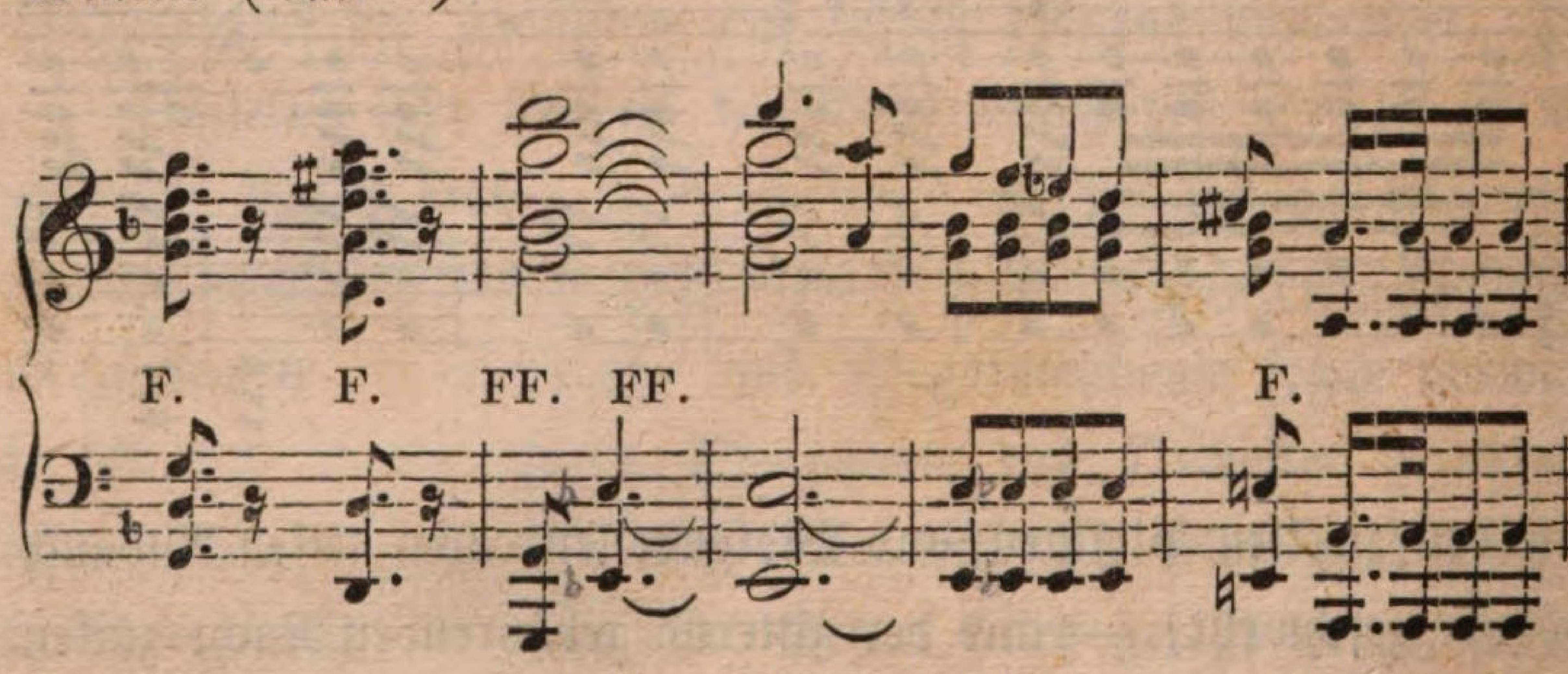
Blitze des Entstehens, bis in die Tiefe hinab. Im langsamen, ängstlicher dringenden Werden steigt eine mächtige, düstere Gestalt auf,
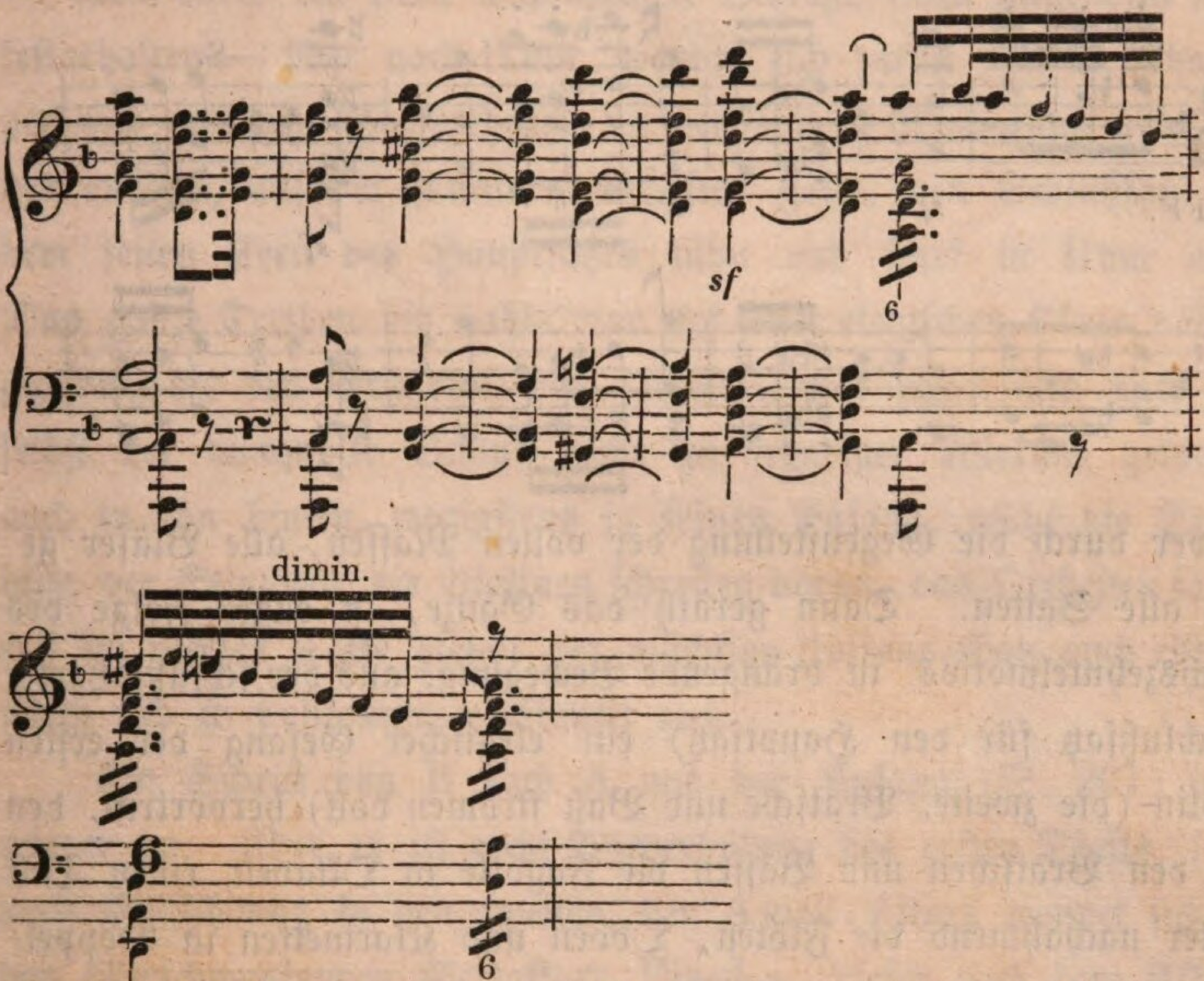


ein Geschöpf, mehr des gebietenden Willens, als des wallenden Gemüths. Denn der Wille spricht sich im Rhythmus aus; da gestaltet er dies unabänderliche düstere D—F—A, daß es *jetzt!* wie zornmüthig-fest einschlage, *jetzt!* niederzucke, *jetzt* stehe und sich fester einwurzele.

Diese innerlich, im Gemüth einfache, im Heraustreten unwiderstehlich willensmächtige Gestaltung des Hauptsatzes ist von höchster Bedeutung für die ganze Komposition. Vor Allem ist hiermit jeder Gedanke ausgeschlossen, daß der Sinn der Symphonie mit dem Sinn der Schillerschen Ode irgend in Beziehung stehe; die Symphonie hat ihren finstern Gang einsam angetreten in diesem einsam mächtigen Einklang ihrer Stimmen.

Die Unterdominante, wieder mit dem Stempel eigenmächtigsten Willens (Takt 2)



wird herbeigezogen, diese Gestalt noch mehr zu festigen, die nun, unter dem Schall von Trompeten und Pauken, weit hinaus ihr Klagedasein verkündiget und in trotziger Eigenwilligkeit
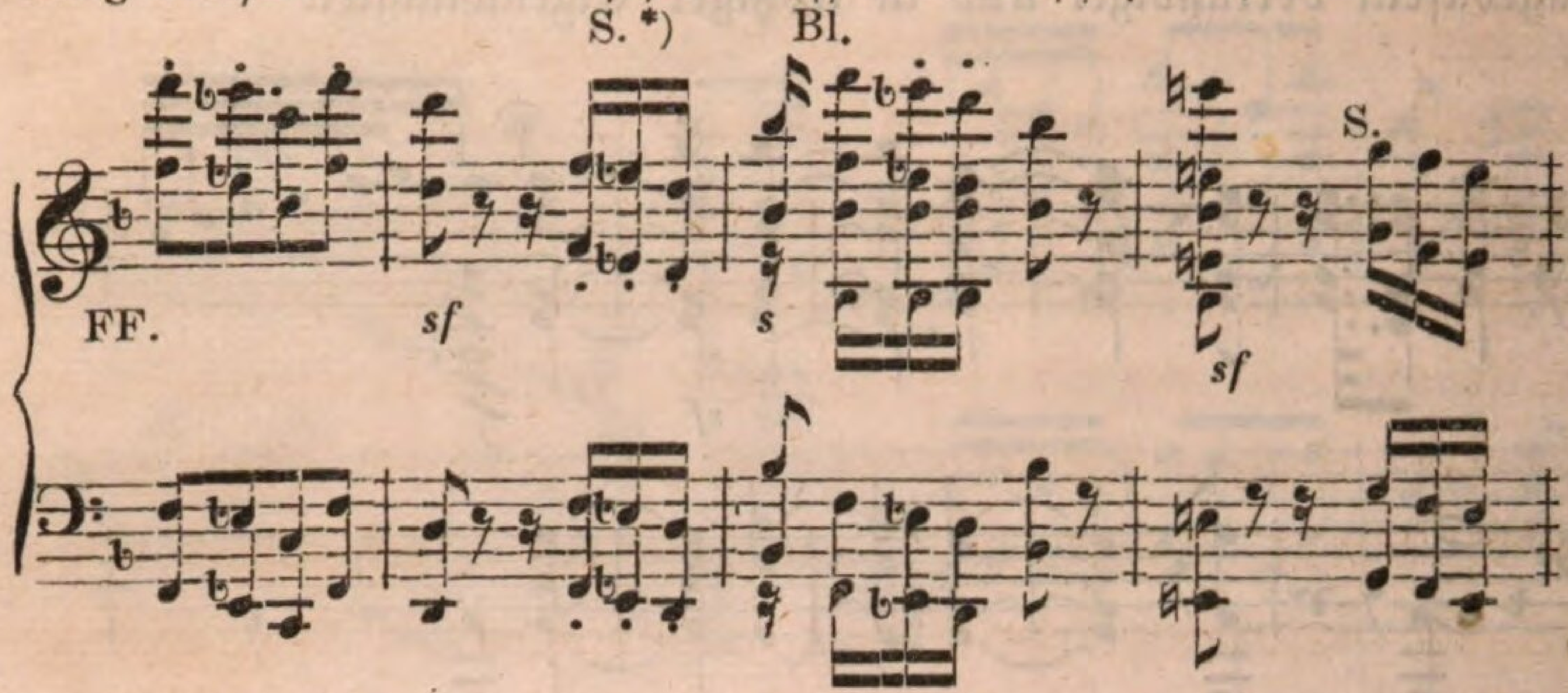


zurückstürzt in die Nacht. Diese trotzige Starrheit, die sich doch zweimaligen Klagerufs (Takt 1—5 S. 3 der Part.) nicht erwehren kann, dieses Beharren auf dem schiefen Quartsextakkorde (Takt 4 und 5 des Beispiels), der sich in den Schlußakkord hineinrenkt mit Verschmähung des schlußbildenden Dominantakkordes, dieser regellose, losgebundne Niederschwung der Violinen, das Alles mahnt an titanische Geberdung, an Zaubergewaltigkeit.

Und ist Beethoven nicht der zaubergewaltige Schöpfer und Herr in der Welt der Instrumente, die jetzt zum letztenmal sein Gebot vernimmt?
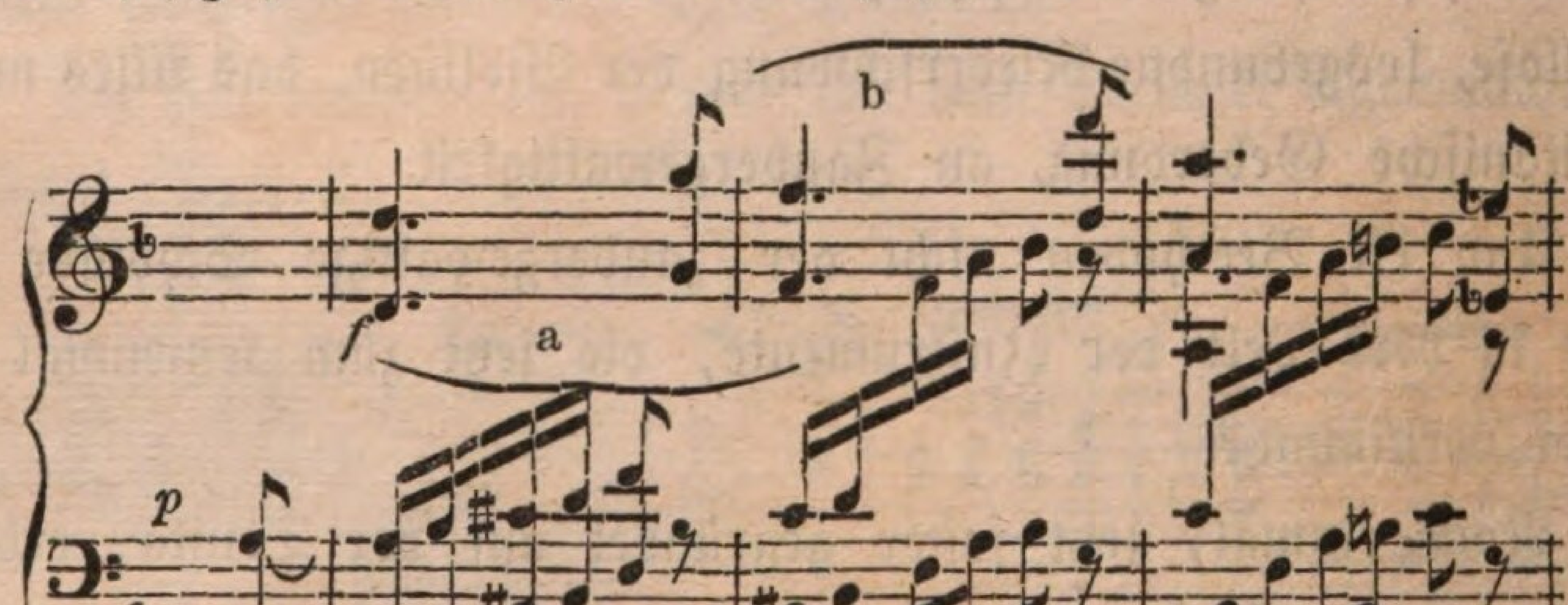
Noch einmal, jetzt fester gegründet auf der Tonika, erbebet, wie zuvor, die Tiefe, zucken die schnell verschwindenden Ansätze der Geigen und Bässe, greifen sie, wie zuvor, ängstlich und unruhvoll in Geigen und Bratschen umher, und jene große Gestalt tritt zum zweitenmal aus der Nacht hervor, sicherer und angehellt in Bdur,

um bald in die Trübniß von Dmoll sich zurückzuwenden. Dies erfolgt in schwertreffender Erörterung, schwer nach dem besinnungsreichen und dann schwertreffenden Rhythmus,



schwer durch die Gegenstellung der vollen Massen, alle Bläser gegen alle Saiten. Dann geräth das Ganze, in enger Folge des Sechszehntelmotivs, in drängende Bewegung, aus der schlußsatzartig (Schlußsatz für den Hauptsatz) ein elegischer Gesang der ersten Violin (die zweite, Bratsche und Baß strömen voll) hervortritt, den mit den Bratschen und Bässen die Fagotte in Oktaven, einen Takt später nachahmend die Flöten, Oboen und Klarinetten in Doppeloktaven wiederholen.

In schnellentschiedner Wendung wird die Dominante von Bdur (Tonart des Seitensatzes) ergriffen und unter dem elegischen Wechselsang der Fagotte, Klarinetten und der Flöte gegen Oboen und Hörner festgehalten bis zum Seitensatze,

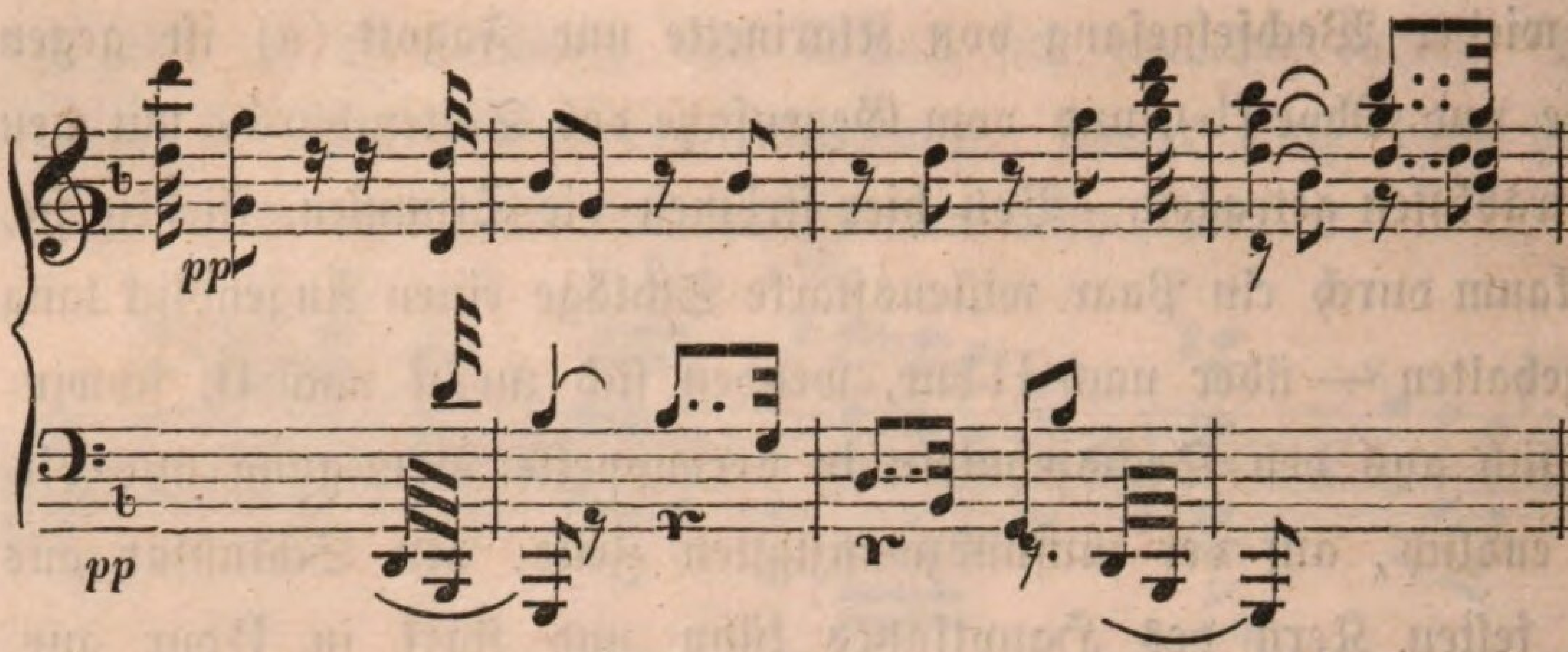


*) S bedeutet Saiteninstrumente, Bl. Bläser; das bbbb gehört den tiefen B-Hörnern und ertönt eine Oktav tiefer, als oben geschrieben ist.

der wieder Wechselgesang von Klarinette und Fagott (a) ist gegen Flöte und Oboe (b), und vom Gegensatze des Saitenchors, mit den Kontrabässen getragen. Von hier strömen die Stimmen, fließen sie, — kaum durch ein Paar willensstarke Schläge einen Augenblick lang festgehalten — über nach H dur, wenden sich zurück nach B, schwingen sich aus den Sechszehnteln in verdoppelte Bewegung und bilden endlich, auf der fünfundzwanzigsten Zeile, den Schlußsatz aus dem festen Kern des Hauptsatzes kühn und stark in B dur aus. Das ganze Treiben bis dahin war tief jener elegischen Klage dahingegeben, die den Grundton des ganzen Satzes bildet und nach der selbst der muthvolle Schluß nicht zu freudiger Wirkung gelangt; auch in ihn hinein, wenigstens in seinen Anfang, reicht die Spaltung der Stimmen, die Violinen schreiten voran, das Orchester folgt, erst im vierten Takte gleicht der mächtige Unisono-Satz auch rhythmisch sich zu vollkommner Einheit aus.
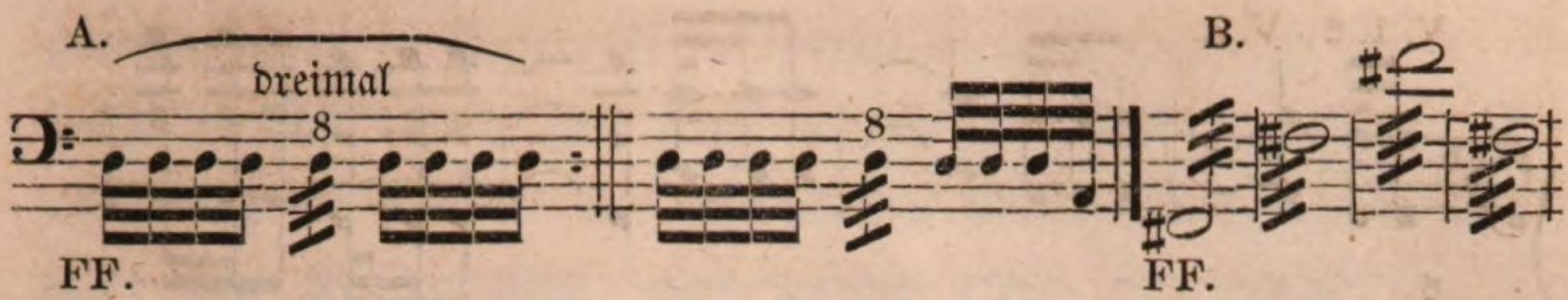
Ein Schritt von B nach A und der Anfang (S. 267) steht wieder da. Aber es ist nicht Wiederholung des ersten Theils, sondern Einführung in den zweiten, der A moll-Akkord wendet sich in den überschwankenden Sextakkord Fis-d-a, dieser nach dem Akkord der Unterdominante; diese Tonart (G moll) erweist sich nach ihrem besondern Karakter weicher und klagenvoller, aber nicht so finster, wie der Hauptton. Uebrigens geschehen beide Schritte der Modulation wieder in der Taktmitte; dieses vorzeitige Hinüberschieben, dem man im ganzen Satze so oft begegnet, dieses Hintreten auf den Neben- statt Hauptpunkt des Taktes ist für den elegischen Zug, der durch das Ganze vorherrscht, bedeutsam.

In G moll breitet sich der Anfangsgedanke durch nachahmende Stimmen aus; zu den aushaltenden Hörnern, Flöten, Klarinetten und Oboe, und unter den Bebetönen der zweiten Violinen und der Violoncelle schreitet die erste mit der Bratsche voran,



das Fagott, dann Flöte, Oboe und Klarinette vereint folgen, der Kontrabaß schwindet hinein, der Schlußsatz tritt abermals aus diesen Elementen mit Macht, aber zu dem Schmerzensakkorde c-fis-a-es hervor und zieht einen neuen Klagesatz nach sich, aus dem Sechszehntelmotiv des trüben aber starkgewaltigen Hauptsatzes gewonnen. Beide Sätze wechseln in weiter Ausbreitung nochmals, der klagende erweitert sich zu weiter Ausführung (den Kern bilden Takt 3 und 4 des Hauptsatzes) erst durch die Bässe, dann durch erste, zweite Geige, Bläser — es ist schlechthin unausführbar, den Gang und Wechsel dieser klagenvollen und dabei so mächtigen, oft so zarten (S. 21) und dann wieder so aufgeregt wie in Fassungslosigkeit (die Violin S. 19, 20, das Violoncell S. 21, 23) umhergreifenden Stimmen vollständig zu entwickeln. Ohnehin drängt die Entscheidung.
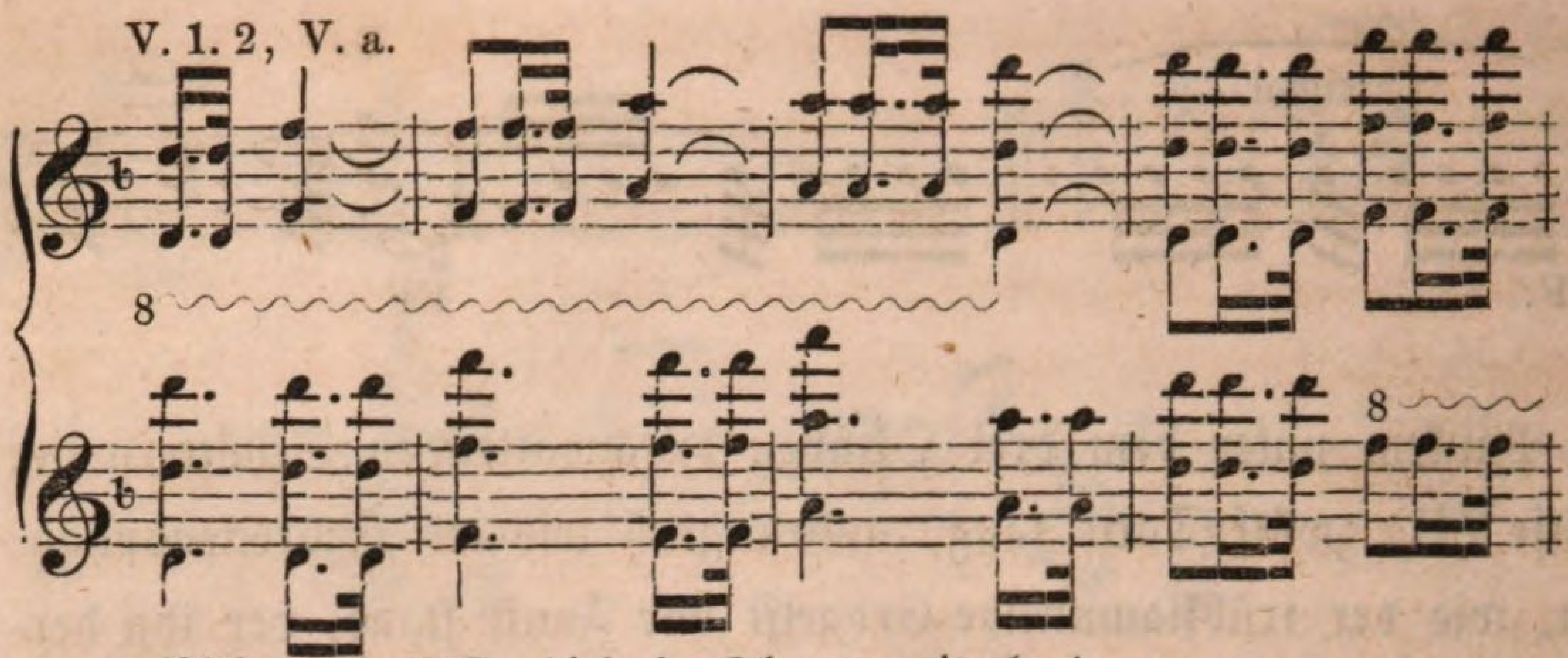
Diese Entscheidung (S. 24) ist gar nichts Anders als jener Ruf, jenes erste Hervorblitzenlassen; das kehrt jetzt als Anfang des dritten — das heißt Wiederkehr des ersten Theils zurück, wie es der herrschende Gedanke des zweiten Theils, wie es der Grundgedanke des ersten gewesen ist, dem es Hauptsatz und Schlußsatz gegeben. Jetzt ist die Herrschermacht des Gedankens entschieden; er spricht sich aus in höchster Kraft aller Violinen und Bratschen, steht unter dem aushallenden Schrei aller Bläser, unter dem unaufhörlichen Donnerpochen (A)



der Pauken, unter dem drei Oktaven durchwaltenden Schüttern der Bässe (B) zwölf Takte lang, unbeweglich wie ein Schreckensphantom, wie der trübflammende Erdgeist vor Faust stand, der ihn heraufbeschworen und nicht ertragen konnte, auf Fis-a-d, um sich im zwölften Takte — wieder auf dem Nebenmoment des vierten Achtels — nach Esdur und drei Takte weiter endlich nach dem Hauptton, nach Dmoll zu wenden und da als Hauptsatz zu vollenden. Vollenden — das gewährt der trübe Riesengeist nicht. Schon jener Eintrittsakkord (fis-a-d) kann nach dem Sinne des Ganzen und des gegenwärtigen Moments nicht rein als Ddur gefaßt werden, es mahnt (als erklänge d-fis-a-c) an Gmoll, an die Unterdominante. Die kehrt jetzt auf dem Schlußton des Hauptons (aus d-f-a wird c-d-fis-a) unter den Nachstürmen des Unwetters zurück, bevor nach sechszehn Takten ein freundlich Streifchen blauen Himmels durch die Wetterwolken herniederblinkt. Es war der Seitensatz, der trostvoll vorüberglitt, trostvoll, ohne die Accente seiner Wehmuth zu verhehlen.
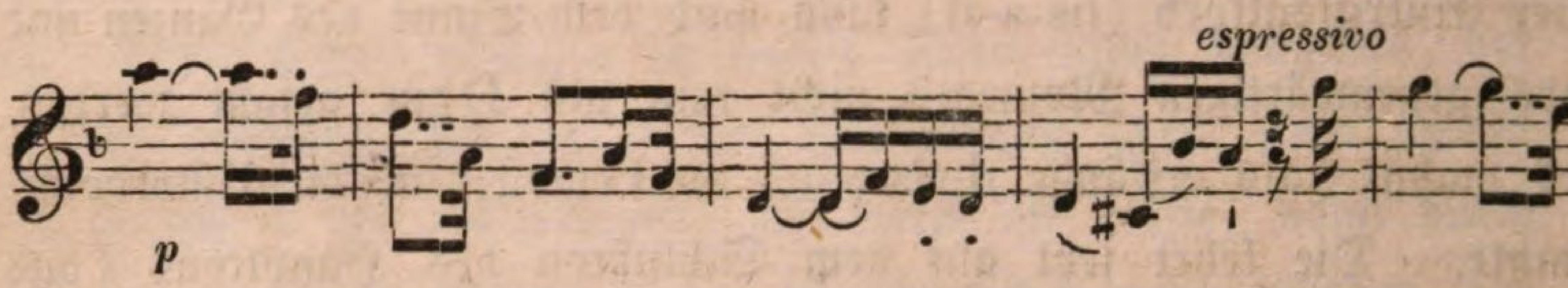
So zieht der erste Satz der letzten Symphonie vorüber. Wir dürfen der übermächtigen und überreichen Entwickelung nicht weiter in das Einzelne folgen, müssen darauf verzichten, alle diese zusammenstimmenden Züge, deren jeder beweisend für unsere Auffassung erscheint, aufzusammeln. Reicher, aber trüber als irgend ein Satz der vorausgegangenen Werke, rollt dieser seine mächtigen Wellen vorüber gleich dem trüben Strom der Unterwelt. Wo Beethoven sonst die rüstigste, heiterste Kraft zu entfalten liebt, — im Anhange, — da vollendet sich hier das düstre Riesenbild, richtet sich noch höher auf in seiner dunkeln Gewalt, als zuvor.

Nach dem gebieterischen Schlußsatze nämlich
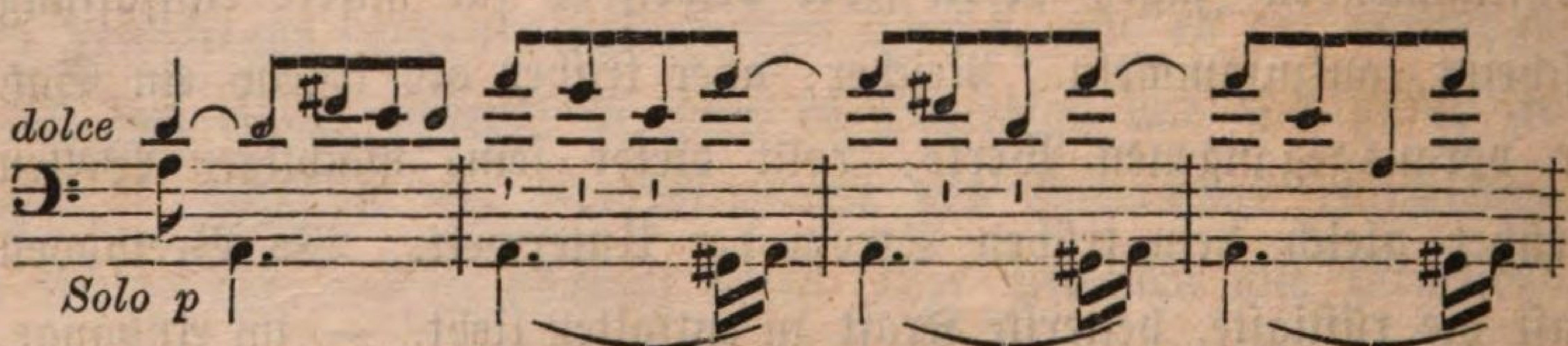


Bläser und Bässe, diese in Oktaven mitgehend,

ruht die Modulation still auf der Schlußharmonie, faßt (die Bedeutsamkeit der Nebenstimmen müssen wir übergehn) die erste Violin, tief unten vom Fagott schattengleich begleitet, noch einmal den ersten Gedanken und enthüllt nun erst ganz unwidersprechlich
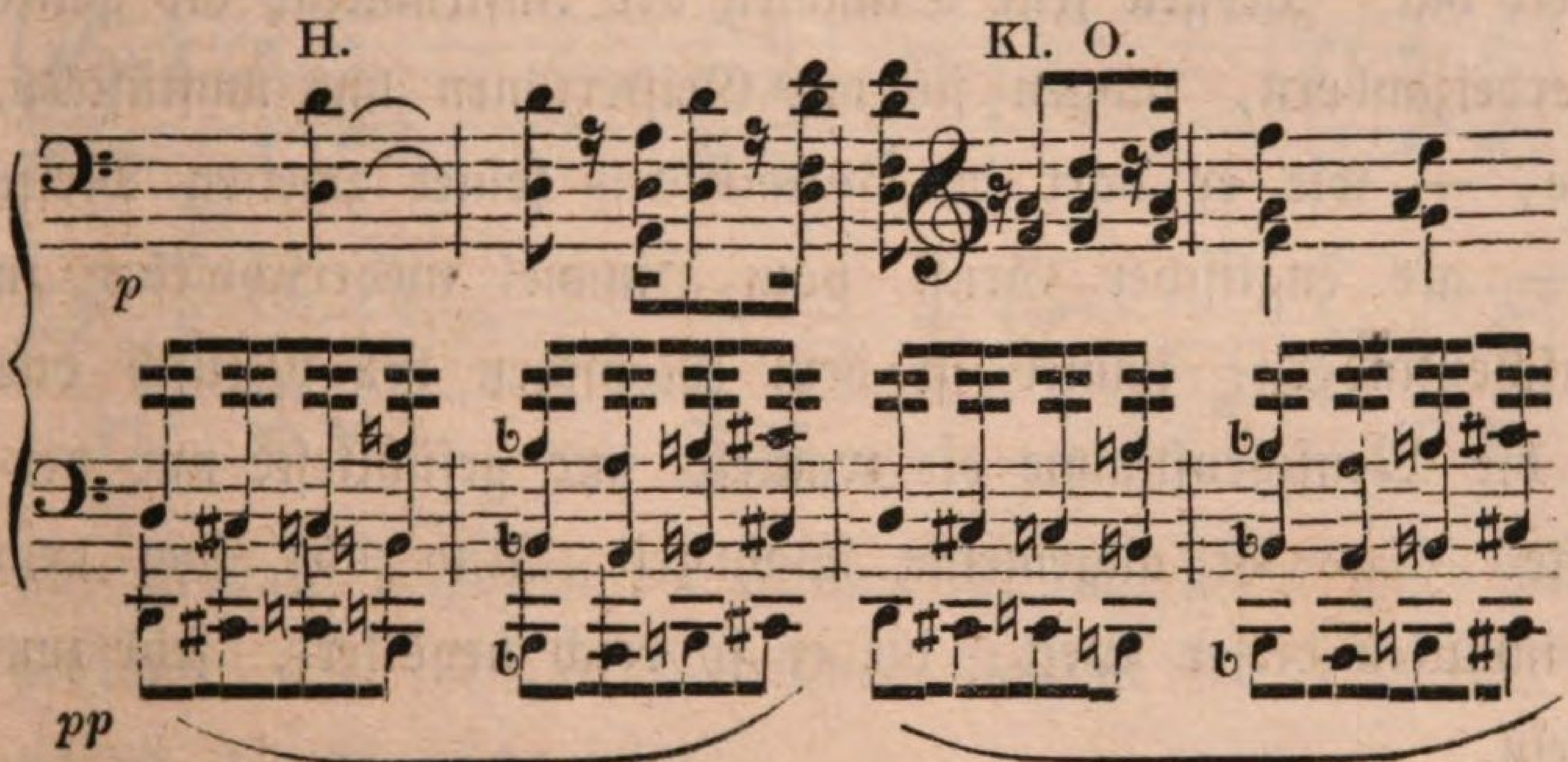


das leidvolle Herz, das in dieser mächtigen Brust pocht, und kann kein Ende finden der großsinnigen Klage, und die Flöte mischt ihre unschuldvollen Töne mahnend in phantasieartiger Freiheit ein. Noch einmal führen die Stimmen, wie im ersten Theil, ihre stillen Reigengänge durcheinander gemischt vorüber, noch einmal kehrt jener aus Takt 3 und 4 des Hauptsatzes gebildete Satz (S. 272) wieder, aber diesmal wie von fern herüberhallende Trostesstimme des Waldhorns, dem das zweite Horn



die dunkle Grundlage bildet; das klingt hier so anmuthig ermuthigend in seinem D dur und dieser naturgesunden Stimme, was dort im zweiten Theile (S. 272) in den Bässen, in C moll so trüb be-

gonnen hatte, so klagenvoll in G moll fortging und sich nimmer erhellen wollte. Auch hier trübt es sich bald wieder in seiner Wiederholung in D moll und im düstern Piano=Einklang der Saiten mit den Kontrabässen, und wieder führt der Gang auf den Schlußton.

Hier aber zieht, zur letzten Gewißheit, ein neues Bild wie aus dem Schattenreich' empor. Bratschen, Violoncelle, Bässe, Fagotte beginnen ganz leise (die erstern im Tremolo) den unheimlichen Zug, die zweiten Geigen, die ersten schließen nach einander dem Tremolo der andern sich an, unter Klagerufen der Bläser wühlt mit durchbebender Unablässigkeit der tiefe Strom



sein düsteres, alles Dasein unterhöhlendes Bett, und breitet sich durch alle Oktaven aus, und schwillt aus seiner Heimlichkeit an zur Donnerstärke, und greift mit weitgestreckten Armen umher, und es tönt herdurch wie Hülferuf der Nothglocken. —

Dieses Leben der instrumentalen Tonwesen birgt düstere Geheimnisse in seinem Schooße. Was muß der Schöpfer desselben in seiner verhängnißvollen Abgeschiedenheit durchlebt haben und im ewigen Stummbleiben in der eigenen Brust verschlossen! für die Räthsel des eignen Innenlebens nichts als Räthselsprache der Tonwelt, — ein Mysterium zum Aufschluß über ein anderes! — Aber er stand ungebeugt, wenngleich tief erschüttert. Wie mächtig und festgegründet, bezeugt unter Anderm diese vollkommne Freiheit aller Stimmen, deren jede nur für sich dazusein scheint, während

er alle mit sicherm Zügel auf seinen Wegen hält und lenkt; bezeugt bei der Tiefe und dem Reichthum der Gedanken diese vollkommen fest und klar durchgeführte Gestaltung. Wenn die modernen Formbrecher sich belehren wollten, statt sich und den Vertrauenden den Blick zu verwirren: dieses letzte und große Werk böt' ihnen sichersten Anhalt. —

Der erste Satz ist in jeder Symphonie für den Gedanken des Werks entscheidend, in der neunten ist er es mehr, wie je. Und was hat er ausgesprochen? Diese endlose Klage ewiger Unbefriedigung, der sich in seinem Reich der Instrumentenwelt Er nicht mehr zu entziehen vermag, der es mit Seinem Geist erfüllt und beseelt hat. Mögen jene Stimmen der Instrumente die ganze Natur herbeizaubern, mögen sie mit Geistertönen uns umflüstern, mögen sie, — wie er dort im Benedictus seiner zweiten Messe gewollt — als englischer Gruß vom Himmel niederschweben zu den Menschenkindern: immer ist dem Menschen der Mensch das Nächste, die Menschenstimme die trauteste und gefühlteste und verständlichste. Das ist allgemeine Wahrheit. Und das kam dem Meister inmitten dieser Welt, die er so reich bevölkert, jetzt zum Bewußtsein.

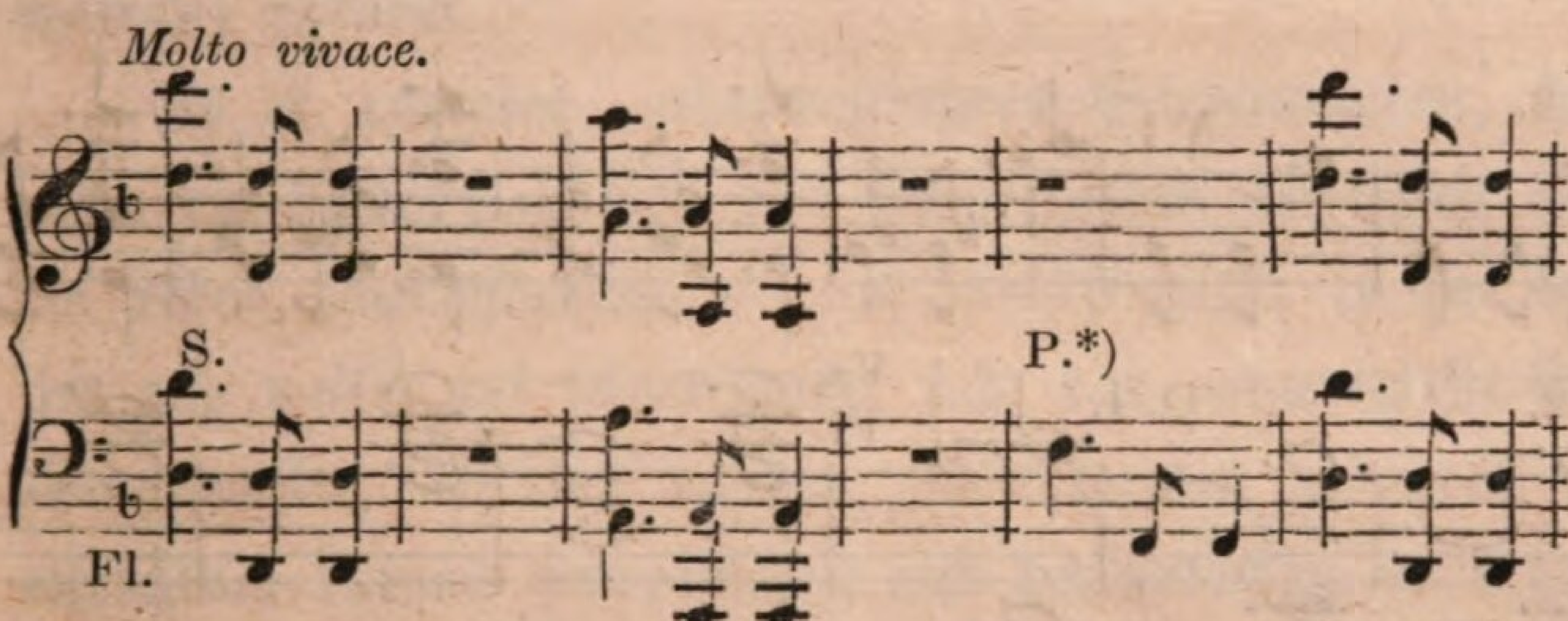
Da war der Scheidepunkt. Hat, was man nicht wissen kann, eine Ahnung von der Nähe des Lebensendes den edlen Geist angeweht, so mußte sie jenes Gefühl wecken und sich mit ihm verschmelzen. War er nicht einsam in der lauten Menschenwelt, wie einsam in der Welt seiner Instrumentenstimmen und Gesichte? Und wie verlangte sein offen, liebefähig, von Grund aus arglos Gemüth nach der trauten Gemeinschaft der Menschen! wie zieht dieser Sinn der Brüderlichkeit, der Liebe für die Menschen durch sein ganzes Leben, durch seine Werke, seine Briefe! wie wirkt er als Grundbedürfniß des Vertrauens und der Treue selbst durch seine argwöhnischen Aufwallungen und Ungerechtigkeiten hindurch zur Versöhnung.

Hier mußte der äußerliche Vorsatz, der Symphonie durch einen Schlußchor eine neue Gestaltung zu geben, zum innern Bedürfniß
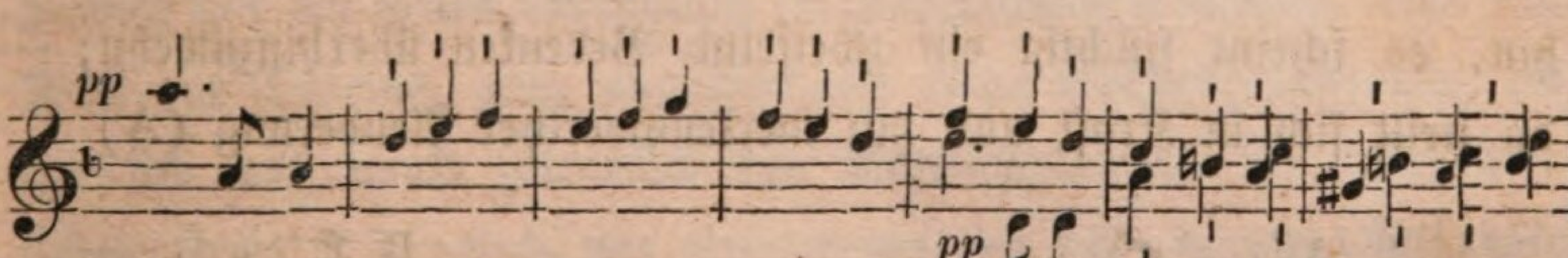
werden. Was allgemeine Wahrheit, was besondres Erlebniß Beethovens, ward jetzt Idee der neunten Symphonie.

Der erste Satz hat in sich keine Befriedigung geboten; aber er hat auch keine in Aussicht gestellt, wie etwa der der C moll-Symphonie. Der C moll-Satz konnte begreiflich nicht die siegerische Entscheidung bringen, aber er führt die Kräfte zusammen und vorwärts, die den Sieg verbürgen. Der erste Satz der neunten Symphonie schwillt zu titanischer Kraft an, aber sein Herz ist voll Trauer.

Noch einmal trifft der Schlag des lebenweckenden Zauberstabes mit Macht, —
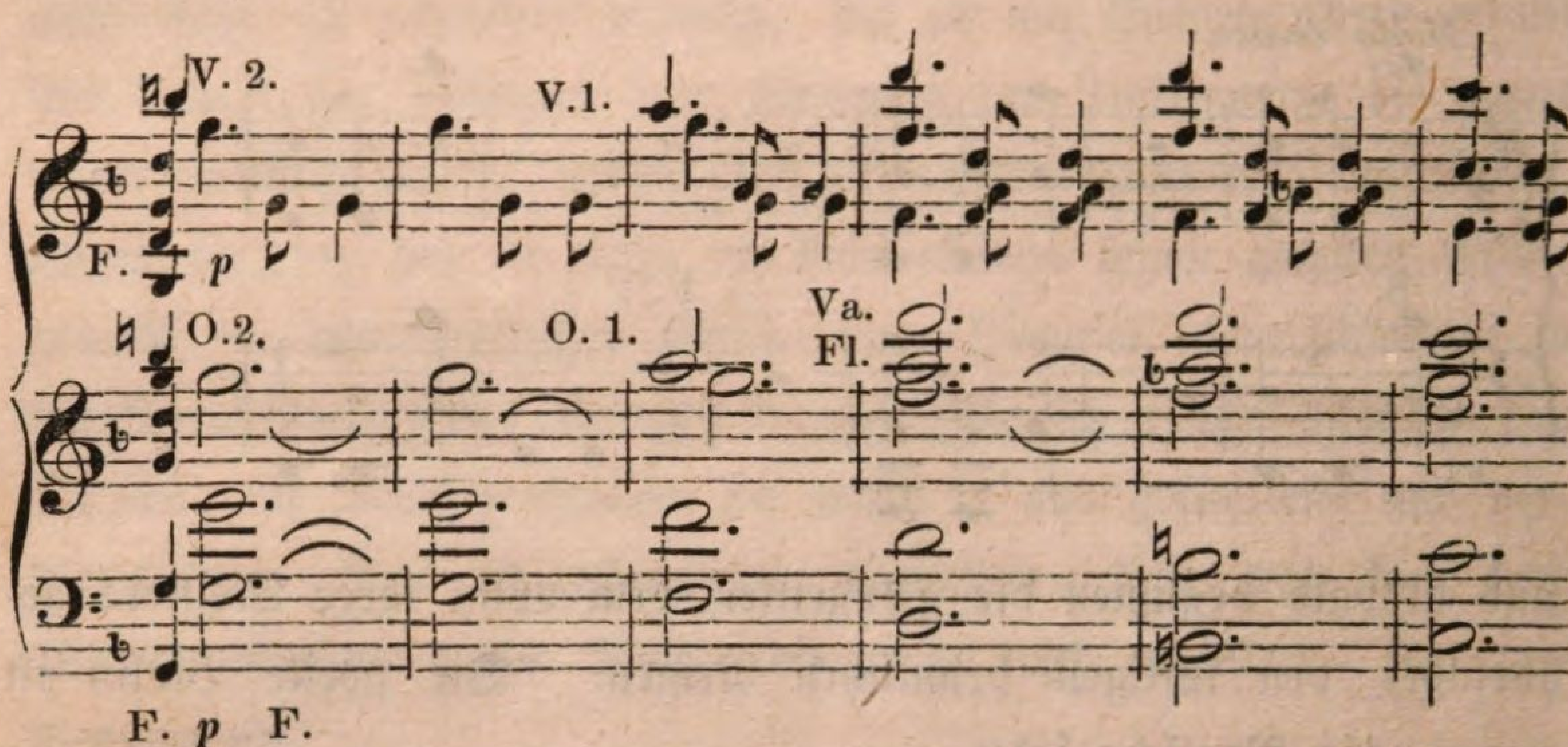


und alsbald beginnen die Tongeister, dem Wink ihres Meisters gehorsam, den luftigen heimlichen Reigen. Die zweite Violin ist voran, die Bratsche folgt,



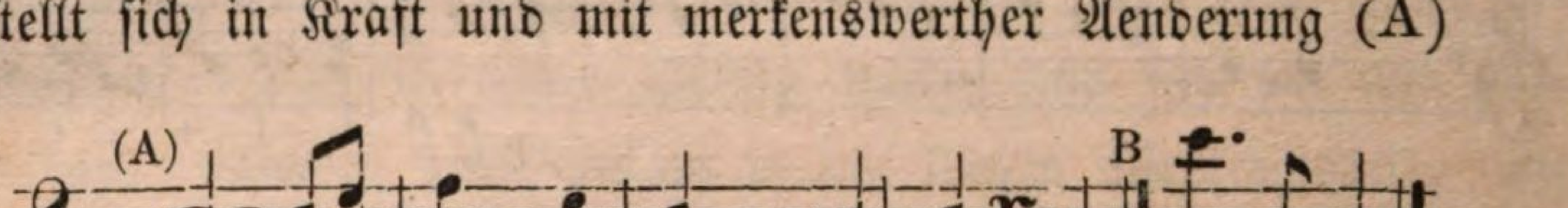
dann das Violoncell, dann die erste Violin, dann der Baß, Alles leis' und heimlich, Alles in rastloser gleichtrittiger Hast (nur daß die ersten Takttöne durch einzelne Bläser im Einklang mit den stimmführenden Instrumenten geschärft werden, z. B. oben die Violin durch die Oboe, dann sie und die Bratsche durch Oboe und Klarinette), alles in athemraubender Endlosigkeit. Nicht die Melodie, nicht diese oder jene Stimme — denn sie schweben, wie schon der

*) Die Pauke spielt, wie in der achten Symphonie, auf F—f.

Anfang andeutet, in verwirrender Unterschiedlosigkeit des Rhythmus durcheinander — sind hier geltend; die Bedeutung liegt in der Unerschöpflichkeit des Lebens und der geisterhaften unablässigen Regsamkeit; geisterhaften, denn menschlichem Regen wär' solche Gleichmäßigkeit hastiger, unbemessener Bewegung nicht gemäß. Diese Reigenwirbel steigern sich aus dem heimlichen Beginn zu wildem lautschreiendem Uebermuthe (S. 47 der Part.), in den die schiefgestellte Pauke verwegen hineinschlägt, wie es gehn will; die Gestalten, ohne von ihrer Regsamkeit abzulassen, schwinden nach dem lärmenden Triumph ihres Gaukeltanzes verblassend
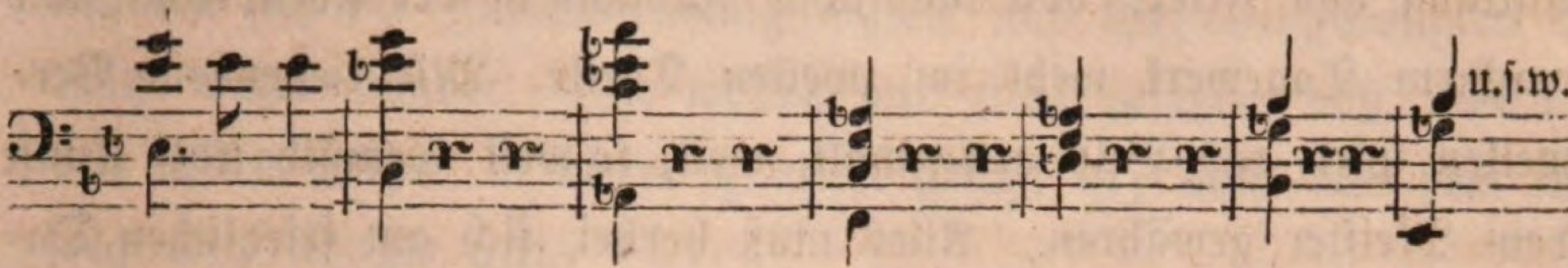


hin, es scheint flüchtig ein zweifelnd Bedenken überhinzuwehn; — da stellt sich in Kraft und mit merkenswerther Aenderung (A)



(der erste Takt ist aus dem zweiten des vorletzten Beispiels hervorgegangen, — er ist zu merken) der Satz wieder fest, und behauptet sich unter dem trotzigen Pochen aller Saiten (B) durch alle Oktaven — sechszehnmal schlagen sie vor dem Schlußschlage, — und jenes heimliche Bedenken bleibt doch nicht aus.

Jetzt endlich (Schluß des ersten Theils, der wiederholt wird) stockt und stockt abermals der Schwindeltanz, — um sich zum Ein=

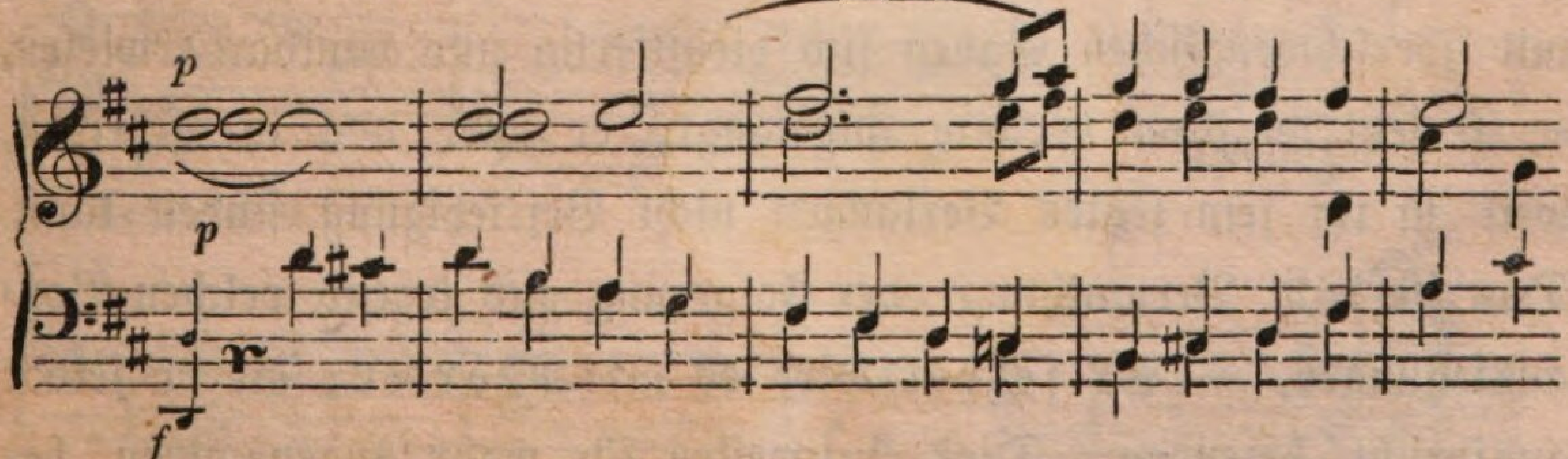
tritt des zweiten Theils noch schwindelnder zu wiederholen; zu dieser Modulation



lösen sich Takt auf Takt die Chöre der Saiten und Bläser mit dem Schlagmotiv ab, und nun schwindet wieder leise der Hauptsatz in gesteigerter Hast (aus viertaktigen Rhythmen sind dreitaktige geworden) vorüber.

Es ist endloses, athemraubendes Schwindeleben, heimlichkeitvoll, die Grundgleichheit von Geistesblitzen durchzuckt und gekörnt, ein Leben, unerschöpflich — und unbefriedigt; es hat kein Ziel in sich und weiset auf keines außer sich; das aufgeregteste Spiel dieser Gaukelwesen, die sich in den Instrumenten geborgen ducken und elfengleich daraus hervorblitzen und hervorlachen, es befriedigt nicht das letzte Verlangen der Seele, das Verlangen des Menschen nach Menschen.

Da drängt sich Alles zweimal viertrittig (aus $\frac{3}{4}$ werden $\frac{4}{4}$) eiligst hinweg und ein neues Lebensbild ist zauberschnell erstanden, eine neue Welt des Daseins, ganz ungeahnt aus allem Vorhergegangenen, öffnet sich und winkt zutraulich den Schwindelwirren in ihren friedlichen Kreis. Traulich, wie Erinnerung aus der Jugend, balsamisch wie der reine Odem der Fluren und Wälder, einfältig im Reize ländlicher Unschuld spricht diese Weise dich an,



von verschmolzenen Oboen und Klarinetten und den Fagotten in Behaglichkeit zu wohlthuendem, ruhigem Genügen ausgeführt; ein Anklang von Feier, von ländlicher Andacht in der Abendruhe nach wackerm Tagewerk weht im zweiten Theile. Mit liebendem Verweilen wird das Bild ausgemalt, weit, so weit Gemüth und Kunst dem Meister gewähren. Alles muß herbei, sich am friedlichen Dasein zu laben! Die Hörner mit ihrem sanften Fernhall, von der feinen Violin hoch oben begleitet (vorher waren es in der Tiefe die Fagotte), lassen das Lied von Neuem ertönen, ihnen folgen die Fagotte mit der begleitenden spitzen Oboe; Alle müssen heran, zuletzt auch die Posaunen (die dem riesigen ersten Satze versagt geblieben) mit ihrem zehnfachen Horneshlang, — denn so wirken sie hier. Es ist ewig dasselbe Bild, das dich anlächelt mit demselben Lächeln, und ewig Gestalt und Farben zu wechseln scheint. Es ist Zauberwesen.

Ist hier Genügen in diesem zweiten Satze? — schon deßwegen nicht, weil aller Seelenzusammenhang mit dem Vorherigen und mit dem ersten Satze, trotz der Anknüpfung des dritten Melodietaktes mit dem S. 278 gewiesenen, durchaus fehlt. Und so hat es Beethoven empfunden. Das Bild schwindet, jener Reigen sucht wieder zu beginnen und schwindet, das Lied schwebt noch einen Augenblick lang heran, ein Wink! und Alles ist verstoben. —

Nun ist es entschieden. Diese Welt der Instrumente, so reichbelebt, so tausendgestaltig, so geistberauschend, die Phantasie so weit hinübertragend über die Schranken des Menschlichen, wie sonst keine Kunst vermag, sie kann für sich nicht volles Genügen gewähren. Er, der sie für den bewußten Geist erschlossen, dem sie mit überschwenglichen Gaben sich dienstfertig und dankbar erwiesen, er ist jetzt an ihrer Gränze angelangt, er wird von ihr scheiden, weil in ihr sein letztes Verlangen nicht Befriedigung finden kann. Das ist nicht Vermuthung oder Folgerung aus irgend welchen Voraussetzungen, — Er selber wird es mit Worten, die er selber ausspricht, bezeugen. Dies einstweilen für wahr angenommen, be-

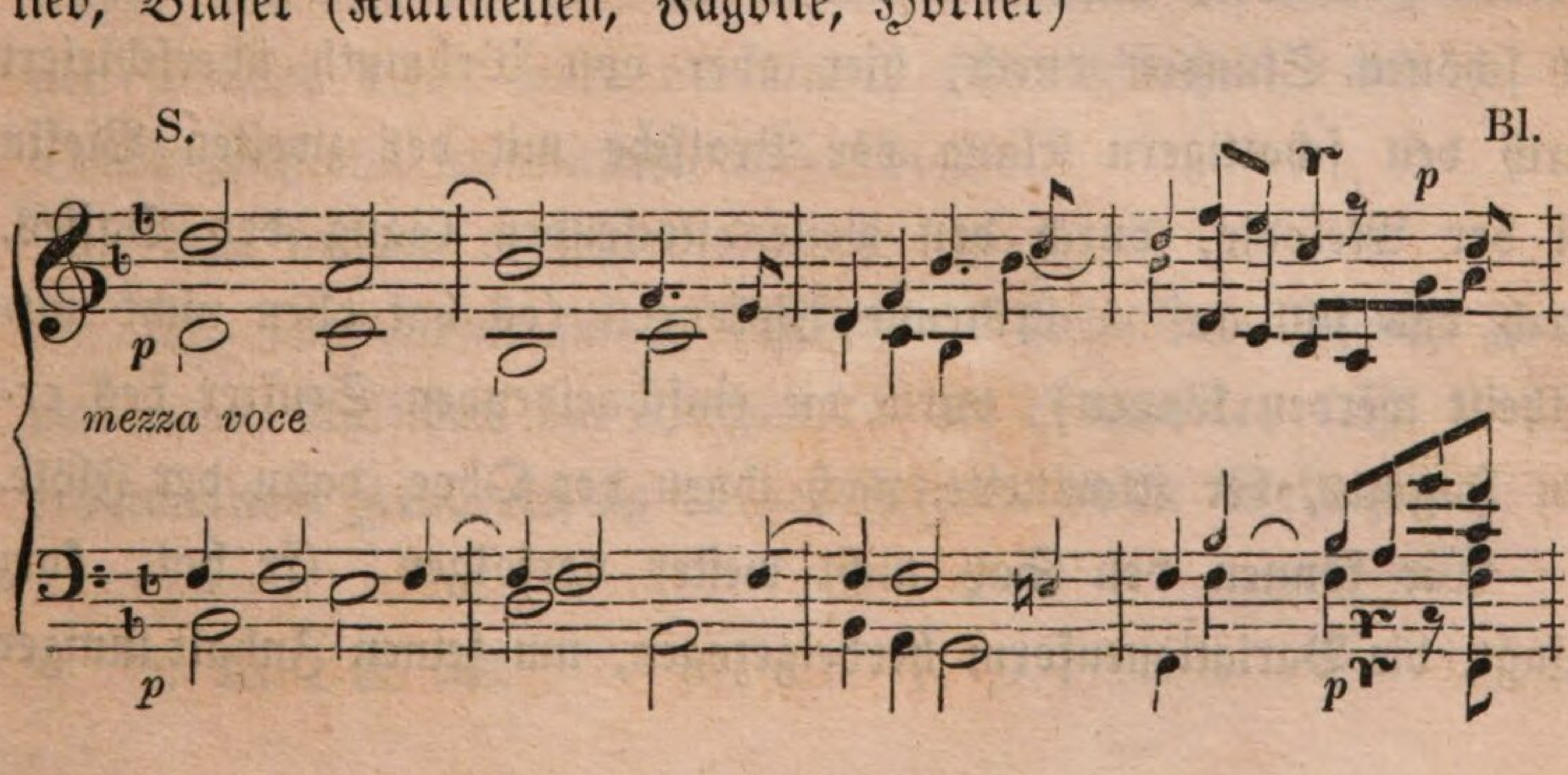
greift sich nun vollkommen der Ideengang des Werkes, wie wir ihn zu fassen gesucht, begreift sich der Sinn jedes einzelnen Satzes, begreift sich die Zusammenhanglosigkeit und Beziehungslosigkeit der Sätze untereinander. Wir wollen nur gleich zusetzen, daß, was von den ersten Sätzen in dieser Hinsicht gesagt ist, auch von dem nun folgenden Adagio gilt.

Zusammenhang und Beziehung fehlen diesen Sätzen nicht; sie sind nur nicht in ihnen selber zu entdecken gewesen; sie enthüllen sich erst nach dem dritten Satze.

Dieser dritte Satz, Bdur, Adagio molto e cantabile überschrieben, ist das Scheidewort. In Liebe getaucht und großsinnig und voll unausschöpflicher Wehmuth, wie selbst ein großer und starker Karakter von diesem Leben voll unendlicher Erinnerungen scheidet.
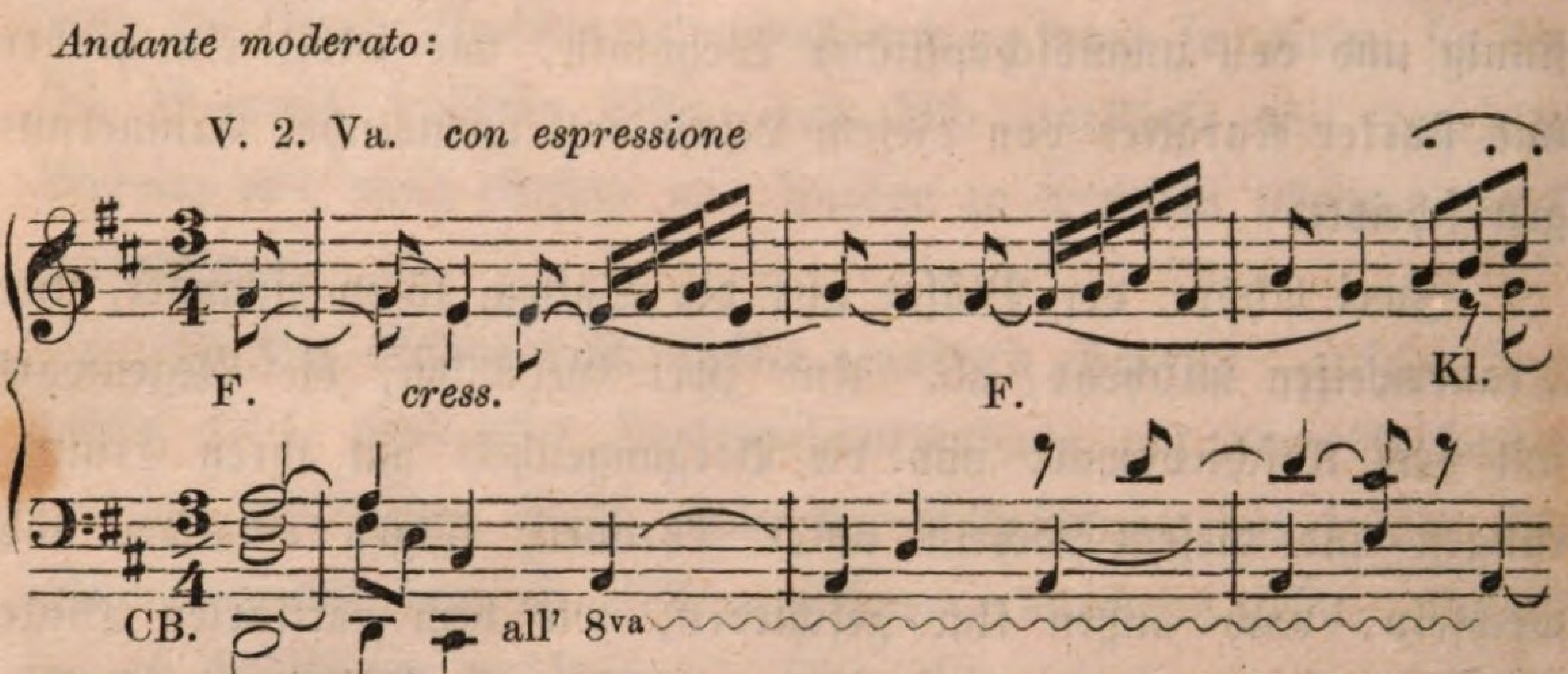
Zwei Chöre, der Bläser und der Saiten, lösen einander, ihre Trauerweisen mischend, ab. Und zwei Gedanken, die Gegenwart mit dem Abschiedswort und die Vergangenheit mit ihren Erinnerungen und diesem Lächeln unter Thränen, folgen einander und wechseln, nach außen klar geschieden, wie dem verklärten Blicke Beethovens ziemend war, und innen Eins, zwei Seiten desselben Antlitzes.

Die Bläser leiten mit weichen Klage-Accenten ein, von den tiefern Saiten bald unterstützt, dann beginnen die Saiten, ohne Kontrabaß, das zart in Wehmuth und Andacht getauchte Abschiedslied, Bläser (Klarinetten, Fagotte, Hörner)



hallen den Schluß nach; so zieht die erste Strophe, so die zweite vorüber, so, immer in feierlicher Gemessenheit bei tiefster Herzensbewegung, die dritte und vierte. Hier wiederholen die Bläser den Schluß, aber dann — die überquellend seelenvolle Klarinett' ist Chorführerin — die ganze Schlußstrophe, die sich hoch, als könnt' es die Brust nicht fassen, hebt.

Hier treten die Saiten, nun erst mit den dumpffüllenden Kontrabäßen, zu, in Würfen, wie Harfenklang des Vor- oder Nachspiels; die Modulation schwindet mit erlöschendem Klang von f-a-c-es auf fis-a-d hinüber, das als D dur gelten soll, und hier setzt die zweite Weise ein,



Zug für Zug von der ersten verschieden, doch in der Stimmung ihr verwandt. Kein willkührlicher Ausdruck war es, wenn oben dieser Weise „Erinnerungen" zugeschrieben wurden; in der Melodie wie im Basse fühlt sich (gerade wie Th. I S. 147 bei der Cis moll-Sonate vom Trio bemerkt wurde) etwas wie Nachklang aus friedlich-schönen Stunden durch, hier aber von Wehmuth überschleiert durch den schattigern Klang der Bratsche mit der zweiten Violin bei der Melodie, durch den weilendstockenden Gang des Basses, durch das still auf A brütende Violoncell (es hat oben nicht mitgetheilt werden können), durch die einschneidenden Seufzer des ersten Fagotts, der Klarinette, nach ihnen der Oboe, dann der Flöte.

Wir können den Satz nicht weiter verfolgen. Er hat, kurz gesagt, die Variationenform herbeigezogen, um seinen Inhalt inniger

und inniger uns in das Herz zu graben. Zuletzt (S. 89 und 91 der Partitur) richtet sich hoch und in ungebrochner Kraft, sei auch der Blick von Thränen umflort, der Wille des Meisters auf. Aber das Lied schließt in dem Sinne, den es begonnen. —

Und nun müßte nach dem wohlbegründeten Symphonie-Bau (Th. I. S. 124) der vierte Satz beginnen. Dann wäre die neunte Symphonie geschlossen und vollendet worden in der Weise der acht vorhergegangenen.

Ein ganz Anderes war tief beschlossen im Schicksal und Geiste des Meisters.

Da stand er nun an der Scheide seines symphonischen Reiches. Sein Verhängniß hatt' ihn von den Menschen geschieden, und er hatte sich dies Reich gegründet, hatte gelebt in diesem Instrumentenleben, das er mit Seinem Leben und Geist erfüllt. Dieses Leben hat er zaubergewaltig dem Eintritt der Idee erschlossen; diese Wesen, die Andern blos Werkzeuge von Holz und Metall scheinen, Er hatte sie zu unserm Ebenbilde gemacht, menschenähnlich, menschengeistig, daß man oft erwartet: nun! nun müsse der Mund sich erschließen zum Worte, zu menschlichem Worte.

Das Alles — dennoch war es nicht Mensch, dennoch nicht seines Gleichen, dennoch nicht Befriedigung für sein liebevoll und liebebedürftig, für sein oft irrendes, oft getäuschtes, immer liebeverlangendes Herz. Menschen! Menschen bedurft' er, der traulichen Gemeinschaft, die er einst im Testament*) und stets ersehnt, des brüderlichen Arm in Arm. Mehr als alle Zauber jener fremden Welt wäre die traute Gemeinsamkeit, aus der das Verhängniß ihn unerbittlich ausgeschlossen.

Das bekennt er jetzt.

Wo das Finale seiner Symphonie herantreten sollte, zerreißt ein wilder Aufschrei des Orchesters die Harmonie, reißt wie zertrümmernder Zauberschlag in den Frieden dieser Welt hinein. Ein

*) Th. I S. 246.

mächtiges Rezitativ der Bässe*) folgt in hoher Emphase, — sollen die Instrumente reden? Noch einmal schreit das empörte Orchester hinein, und die Bässe reden weiter, unverstandene Worte. Und nun fliegen, gleich Schatten vorübergewehter Wolken, diesen Redenden die Traumgestalten des vergangnen Lebens vorüber: das Werde! des ersten Satzes, gegenüber der mildern Rede der Bässe, — der Gaukeltanz des Daseins, gegenüber der dringlichern Rede, — jener gebetstille Abschied, — und nun stimmen diese Redenden, die ersten aus der Instrumentenwelt jetzt zum Wort erweckten, die Weise jenes
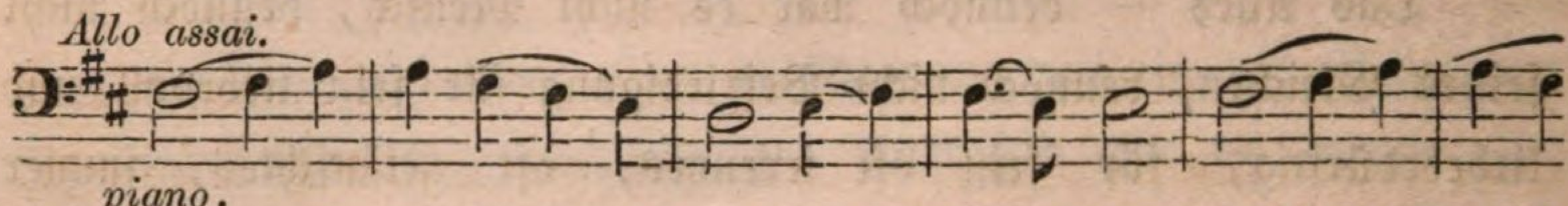
Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium!

an, nicht im Ton der hohen Hymne, die da weiter spricht:

Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum!

sondern im Volkston. Menschen! nur Menschen! im brüderlichen Verein, dunkel und anspruchlos, Arm in Arm mit ihnen dahinzuwandeln! Das ist sein ganz Begehr jetzt, des Herrschens in menschenferner Abgeschiedenheit ist er so müde!
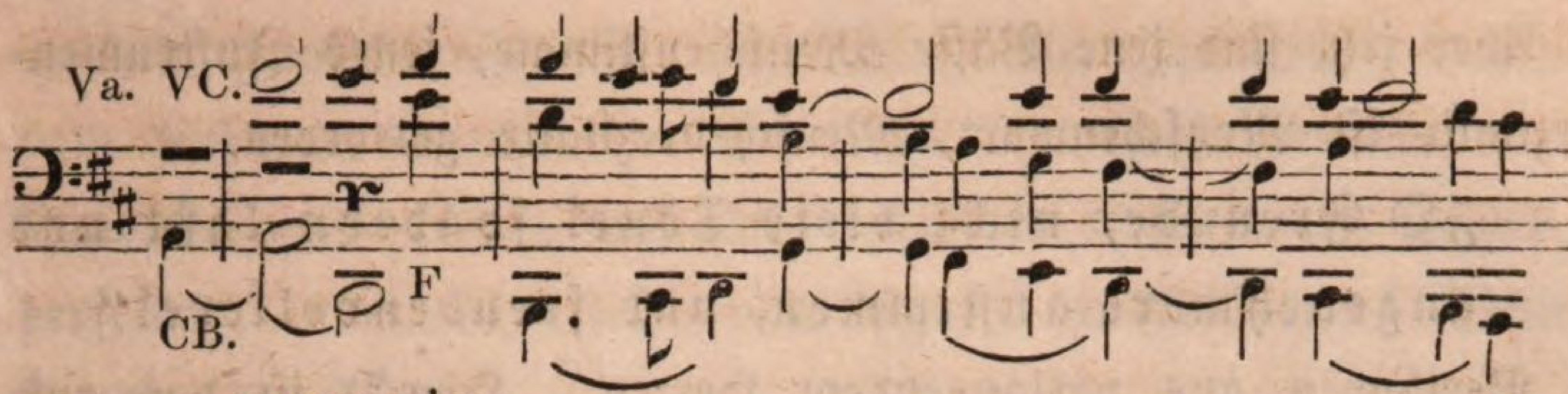
In den dumpfen Bässen geht diese Weise



so dunkelheimlich und zutraulich still dahin, wie langverschüttete und übertäubte Jugenderinnerungen. Es ist wie ein halbvergessen Lied, das man im Vorsichhinsummen sich wieder zusammensucht. Dann findet sich, wenn das Lied in allem Behagen mit den Wiederholungen jedes Theils in den Bässen (mit Violoncellen) vorübergezogen ist und nun von verschmolznen Violoncellen und Bratschen in höherer Oktave wiederholt wird, wie zufällig, bequem nebenherschlendernd, eine zweite Stimme dazu, auch noch eine, —

---

*) In der Partitur S. 96 ist bei den Kontrabässen bemerkt: „Selon le caractère d'un Recitative mais in Tempo."



es ist wahrhaft weisheitvolle Intuition eines Künstlergeistes, dem höchsten Aufschwung der Phantasie, den mächtigsten und zartesten Empfindungen diese unschuldvoll einfältige Volksweise gegenüberzustellen. Sie sagt Alles! bestätigt Alles, was wir zuvor zu enträthseln und zu deuten gewagt, mit der Unwidersprechlichkeit des Kinderglaubens. Die dafür keine mitklingende Saite in ihrer Brust finden, denen muß gesagt werden, was dort der erhabenste Lehrer zu seinen Jüngern sprach: „Es sei denn, daß ihr euch umkehrt und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht in das Himmelreich kommen!“ —

Nun erst wird auch der Gedanke jenes Lebensbildes ganz verständlich, das im zweiten Satz uns (S. 279) so traulich anheimelte, das glänzend und lieblich sich vor uns ausbreitete, wie dem lang und weit umhergetriebenen Wanderer von der letzten Höhe herab ganz unerwartet die holde Heimat im Abendsonnenschein in freundlicher Ueberraschung sich vor dem feuchten Auge hingelagert zeigt. „Das haben wir durchlebt, durchstürmt! und d a h i n ruft es uns!“ Es ist eine wundersame Einheit in diesem Werke. Denn es ist kein gemachtes, sondern ein erlebtes.

Allmählig finden sich dann Stimmen auf Stimmen herbei, die Volksweise erblüht und wächst an zu freudigem Triumph, aus dem nach allem Jubel ein Blick zärtlicher Rührung (S. 109 der Partitur unten bei dem „poco ritenente“) zurück auf das Vergangne fällt. Immer haben wir Beethoven rein-menschlich gefunden, niemals in abstrakter, gemachter Exaltation.

Zum drittenmal schmettert der Schrei des aufrührerischen Orchesters hinein.

Aber jetzt sind jene Bässe Menschenstimme, jenes Instrumententenrezitativ ist Menschenwort, Menschenrezitativ geworden.

„O Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere!“

ruft Beethoven aus verlangendem Herzen. Hier*) ist das entscheidende Wort; der Meister selbst hat es gefunden und gesprochen. Mäkle Niemand mit wohlfeiler Altklugheit am Ausdrucke des Gedanken! wer ihn hat fassen können und „mit Zungen geredet“, wie Er in dieser Symphonie, dem gebührt, die Worte zu fassen, wie sie das tiefbewegte, einfältige Gemüth ihm fand.

Und nun rufen Stimmen, — Menschenstimmen rufen

„Freude! Freude!“

und Menschenstimme ist es, die den Freudenhymnus anstimmt, —

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium!
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum!

anstimmt in jener Volksweise. Denn das Tiefste und Größte, es findet stets seine letzte Weihe und Bestätigung im Herzen und Munde des Volks.

Der weitere Gang der Symphonie fodert keine eingehende Betrachtung. Die Volksweise wird zuerst von einer Solostimme (Baryton) gesungen und vom Chor, ohne Diskant, refrainartig geschlossen, dann bei

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,

von Solostimmen wiederholt und wieder vom Chor, diesmal vierstimmig, refrainartig geschlossen. Wie ganz Beethoven dem Gedanken des einfachen Volksliedes hingegeben war, bestätigt sich hier; die Worte

Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund.
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

---

*) S. 280.

werden gemüthsruhig zu derselben Weise gesungen, — und das vom einsamen Beethoven. Die folgenden Verse werden von den Solostimmen, wieder mit anschließendem Refrain des Chors, zu derselben, aber variirten (oder figural ausgeführten) Weise gesungen, die Worte

Und der Cherub steht vor Gott!

geben aber dann dem Gesang eine feierliche Wendung, die Modulation stellt sich auf die Dominante von B dur.

Hier führt ein höchst feierlich, ja geheimnißvoll intonirter Marschrhythmus, — Variation derselben Weise, — in weiter Ausbreitung zu den Versen

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig wie ein Held zum Siegen,

von der Heldenstimme des Tenors mit zutretendem Männerchor gesungen. Weit und prachtvoll, fugatomäßig, führt das Orchester für sich allein den Festzug zum Siege weiter, bis endlich (auf der sechszehnten Partiturseite) zum Sturmflug aller Saiten und den rhythmischen Rufen der Bläser der Volkschor wieder den ersten Vers in der einfachen Weise anstimmt und im bacchischen Jubelton durchführt.

Höchst weihevoll und mächtig, ein Chor erweckter Priester der Bruderliebe aller Menschen, wird vom Männerchor das

Seid umschlungen, Millionen!

intonirt. Wenn die höhern Chorstimmen zutreten und alle Bläser, auch die Posaunen, sich in breiten Lagen darüber vernehmen lassen und die Bässe mit den andern Saiten in festlicher Durchführung ihres daktylischen Rhythmus ihren Umzug durch die Räume der großsinnigen Harmonien halten: da ist Einem, wie bei Orgelklang und Chorgesang im weiten, noch leeren, vom Sonnenlicht durch die hohen Fenster breit durchgossenen Dome, still und festlich im Gemüth.

In dithyrambischem Aufschwunge krönt, in reicher Durchführung der ersten Weise, der Schlußchor das Ganze.

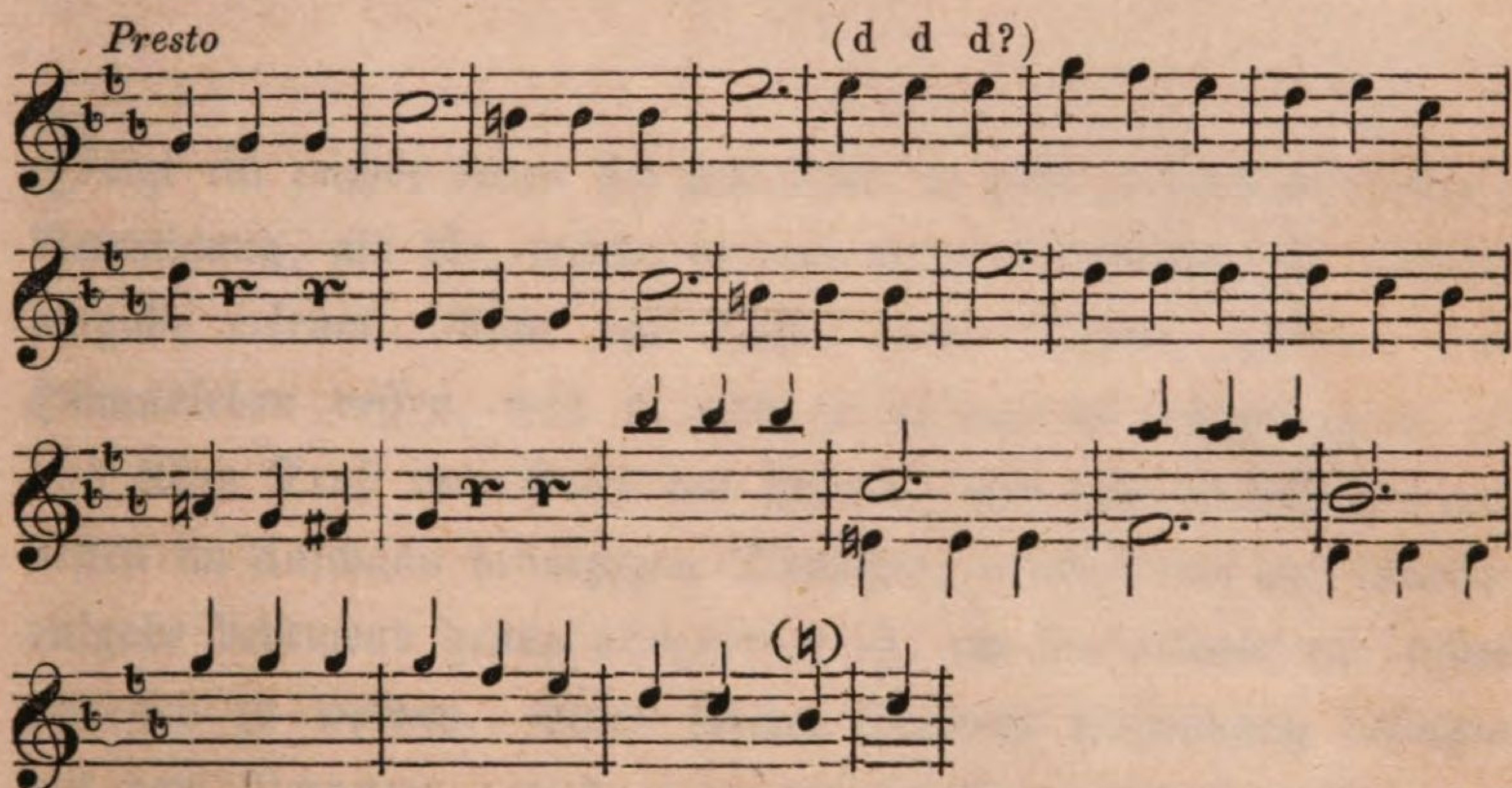
Der Schwerpunkt liegt nicht in all diesen einzelnen Momenten, nicht in den Wundern der Instrumentation und überhaupt der Erfindung, die sich erzählen ließen. Er liegt im Grundgedanken, und dieser kommt bei der Ueberführung des Instrumentalen und Symphonischen in die Menschenmusik, den Gesang, zur Entscheidung. Wer sich erst dazu erzogen hat, in der Musik Gedanken zu erkennen, der wird diese Ueberführung, diese Verschmelzung der Gegensätze, — in der das Instrument zum Worte sich heranringt und die Menschenrede, das Rezitativ, sich noch nicht der instrumentalen Weise hat entwinden können, — eben so künstlerisch-genial befinden, als im Faust die Ueberführung des Schattens der Helena in neue Leibhaftigkeit, oder in den Fröschen des Aristophanes die Fahrt des Dionysos zur Unterwelt. Man sieht mit Augen die Unmöglichkeit, und doch glaubt man. Das ist der Triumph der Kunst.

Der Grundgedanke dieses Werks aber ist von dreifacher Bedeutung. Er ist zuerst ein biographischer: Beethovens Lebenswerk in all seiner Herrlichkeit und Weite — und daneben unabweisbar das nimmergestillte Verlangen des Einsamen in den Kreis der Menschengemeinschaft. Sodann ein künstlerischer: die beiden Hälften des Tonreichs werden gewogen in gerechter Wage, und werden vereint mit gleichem Rechte für jede, so weit sie es hat und haben kann. Endlich die rein humane: das Menschliche im Gegensatze zu der Welt außer ihm bewährt sein höchstes Anrecht am Menschen, und von da erst tritt auch das Außermenschliche, versöhnt und verschmelzend mit jenem, in sein gebührend Recht. Wir können weder die Natur, noch was an geistigem Leben neben oder über uns wesen mag, liebend und gerecht erfassen, als durch das Menschenthümliche hindurch.
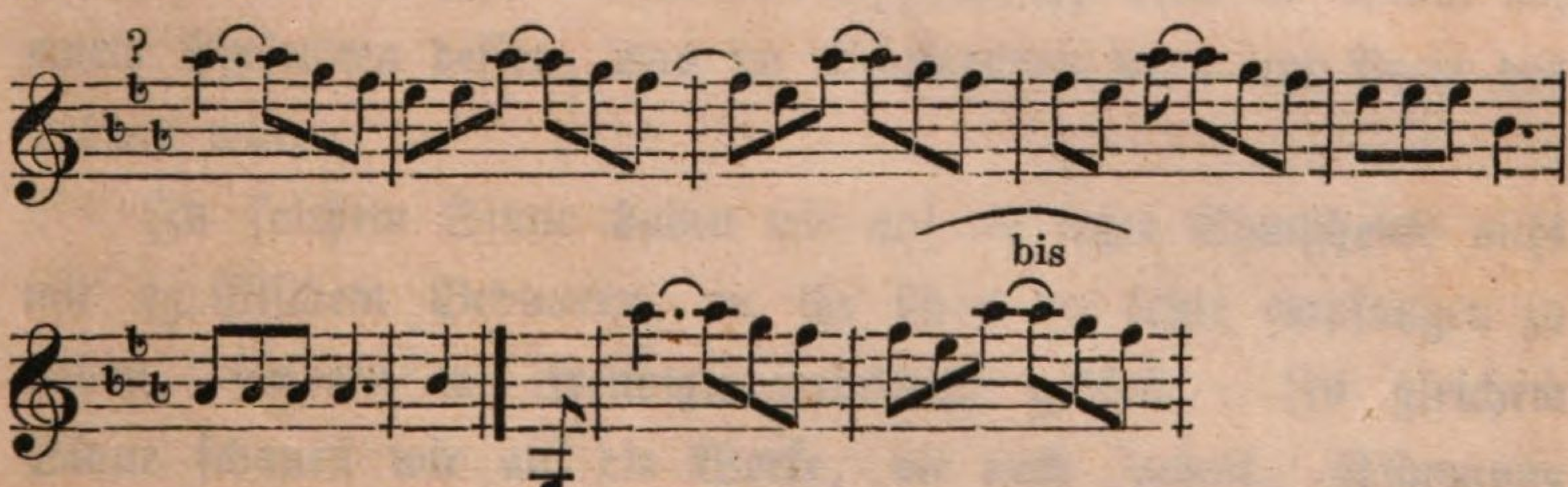
Das war die neunte Symphonie. Sie wurde vom November 1823 bis Februar 1824 komponirt. *Sie mußte die letzte sein.* Denn sie war ja das ausgesprochene Scheidewort; was noch Symphonisches hätte nachfolgen können, würde Rückschritt zum Vorherigen geworden sein.

Beethoven selbst fehlte dieses Bewußtsein, wie begreiflich. Ein ächter deutscher Faust sann er auf neue Werke, bis er hinsank.

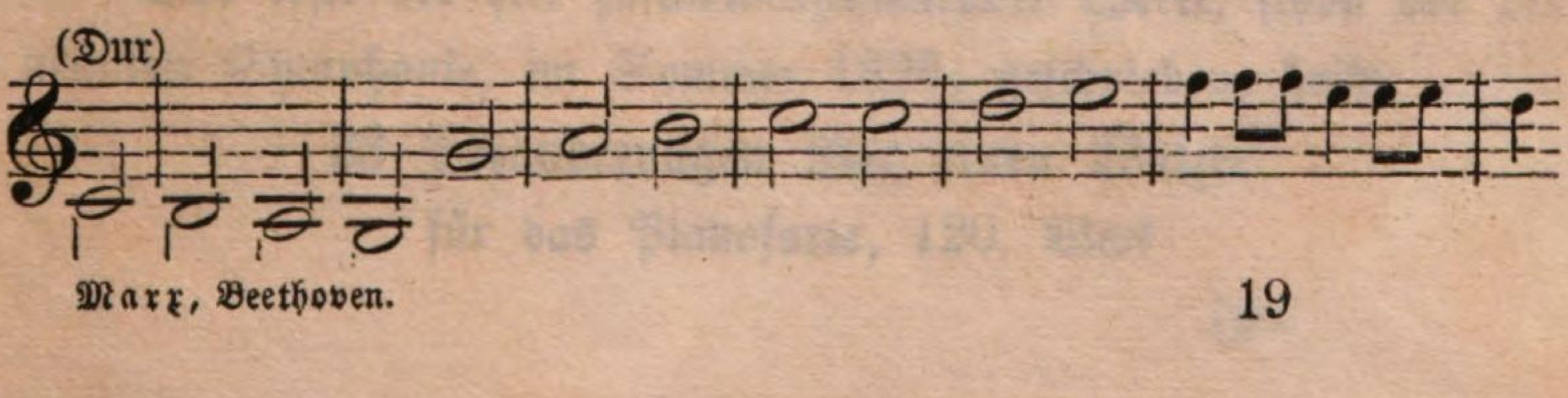
Er trug sich mit einer zehnten Symphonie. In einem seiner Skizzenbücher finden sich Entwürfe zum Scherzo Seite 2, — Seite 1 ist nicht sicher lesbar, —



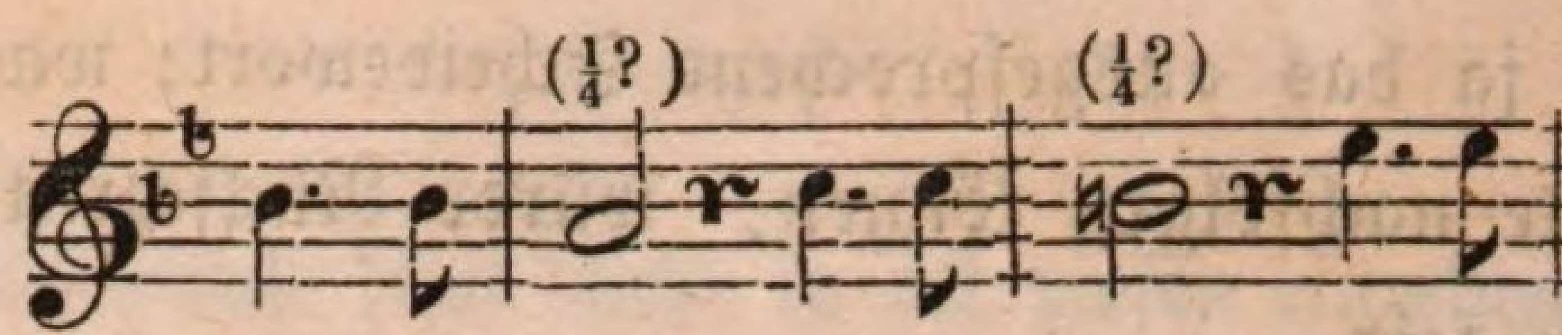
ferner Seite 3 zum Finale,



dann zum Trio des Scherzo;



dabei findet sich ein Bruchstück zu einer Ouvertüre über den Namen Bach,



mit der Bemerkung: „diese Ouvertüre mit der neuen Symphonie, so haben wir eine Akademie im Kärnthnerthor.

Diese Skizzen zur zehnten Symphonie scheinen uns für den Abschluß mit der neunten mehr zu beweisen, als wäre von einer zehnten noch gar nicht die Rede gewesen.

Die letzten Werke.

Neigt ein reiches Leben sich zum Ende, so giebt es keine erhebendere Betrachtung, als die, welche in dem Ende Vollendung der Lebensaufgabe erkennt. Nicht das nackte, leere Dasein, sondern das Hinausleben dessen, was in uns gelegt war in rüstiger That, ist uns Allen Trost und Preis des Lebens, und das begreift sich am besten im Anschaun bevorzugter Menschen, deren Beruf und Lebensaufgabe bedeutend genug ausgeprägt ist, um klar erkannt und sicher ermessen zu werden. Eines solchen Mannes Vollendung beklagen mit dem Bedauern, was er möglicherweise noch hätte leisten und spenden können, scheint klein und schwächlich, denn es beruht auf einem Verkennen dessen, was im Scheidenden Kern und Preis des Lebens war.

In solchem Sinne haben wir auf die letzte Symphonie nicht mit egoistischem Bedauern, in ihr schon die letzte empfangen zu haben, sondern mit freudiger Erhebung geblickt. In gleichem Sinne schauen wir auf die Werke, die nach Inhalt, Stimmung oder Zeit die letzten des Vollendeten sind.

Das erste der hier zusammenzustellenden Werke, schon vor der neunten Symphonie, im Sommer 1823, geschrieben, heißt

33 Veränderungen über einen Walzer
für das Pianoforte, 120. Werk

und ist bei dem Komponisten des Walzers, dem ansehnlichen Verleger Diabelli erschienen.
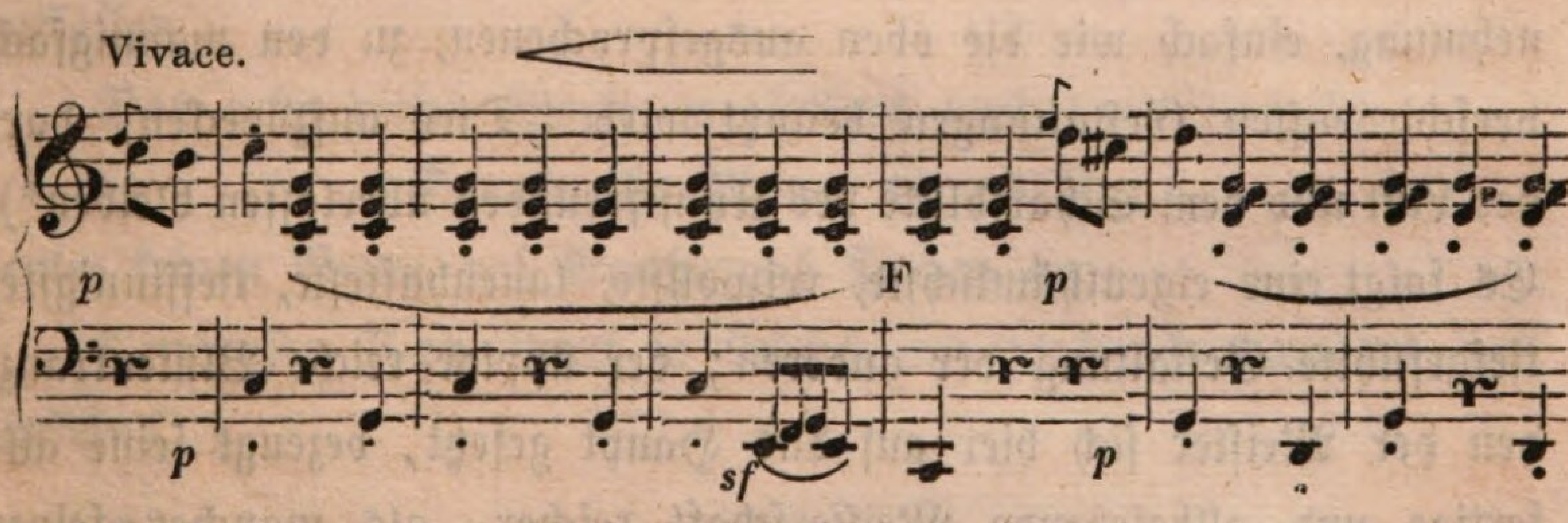
Dieses Werk hat seine eigne kleine Geschichte. Der ehrliche Bourgeois-Walzer im braunen Frack mit bauschigen Schößen und seinem breitlächelnden Gesicht voll altbackner Verschmitztheit war nun einmal zu hohen Ehren erkoren. Eine ganze Schaar von Tonsetzern (irren wir nicht, so waren es ihrer funfzig Pianisten) hatten sich um ihn und Diabelli's Tafel versammelt, und jeder hatte Eine Variation beigesteuert. Es war gutes, duftiges Heu. Dem glücklichen Walzervater und Verleger wuchs der Muth; er machte sich an Beethoven und bat ihn um sechs bis sieben Variationen für 80 Dukaten. Beethoven besah sich den Walzer und ging lachend darauf ein. Was war damit zu machen? — jene Priamiden hatten funfzigmal darauf geantwortet, alle in Glacéhandschuhen. Nun hatte Beethoven das Ding in Händen, — es war eigentlich wegen seiner Breitschweifigkeit und Wichtigthuerei nicht allzugut für Variationen geeignet, — er drehte und wendete es, daß bald diese, bald jene Seite hervortrat. So wurden aus den 7 Variationen 10, dann 20, dann 25, zuletzt 33, eins der gehaltvollsten und geistreichsten Klavierwerke, noch bis auf diesen Tag nur Wenigen bekannt, aber den Besten. Hans von Bülow hat es im Winter 1857|8 zum erstenmal öffentlich in Berlin aus dem Gedächtniße gespielt und für die geistvolle Darstellung gerechte Bewunderung geärntet.

Schon früher hatte Beethoven 32 Variationen über einen Satz von acht Takten (Th. I. S. 78) geschrieben; es war eine Studie, wie sich das Klavier munter benutzen lasse. Jetzt gab Beethoven eine andre Studie: er zeigte, was sich von Seinem Standpunkt' aus mit einem Variationenthema anfangen lasse, — und wir wissen, daß die Variation die ihm eigenthümliche, stets geliebte, stets am fleißigsten von ihm angebaute Form war; in ihr schritt dieser Gedanke, den er innig und unabänderlich umfaßt hatte, fort. Bach

hatte einst *) eine Reihe von Fugen gegeben über ein und dasselbe Thema, um zu zeigen, was sich aus einem Thema machen ließe. So that jetzt Beethoven mit der Variation. Beide Meister konnten begreiflich nicht an Erschöpfung der Aufgabe denken; die ist unmöglich, man kann Alles aus Allem machen. Beide gaben in großen Zügen das Bedeutendste mit dem Unvorherzusehenden; sie setzten, jeder in seinem Gebiete, Säulen des Herkules; die Meilensteine und Wegeruthen waren nicht ihre Sache.

Beethovens Werk ist also nicht ein Werk der Begeisterung, der Eingebung, so wenig wie Bach's; es ist nicht einer treibenden Idee entsprossen, das Hinausleben dieser Idee. Aber es ist das Werk eines Künstlers, eines Mannes, der überall, wohin sein Auge blickt, Leben schaut und Leben weckt. Und in dieser Eigenschaft ist es karakterisirend nicht blos für Beethoven, sondern überhaupt für das Wesen und Geschäft des Künstlers. Es darf nirgends unbeobachtet bleiben, wo Beethoven begriffen werden will, und ist für Künstler und Kunstjünger, wenn sie es richtig anfassen, eine unschätzbare Lehre. Daß es daneben dem Kunstfreund' eine Reihe zum größten Theil entzückender, nie gesehener Bilder schenkt, verbürgt der Name des Bildners.

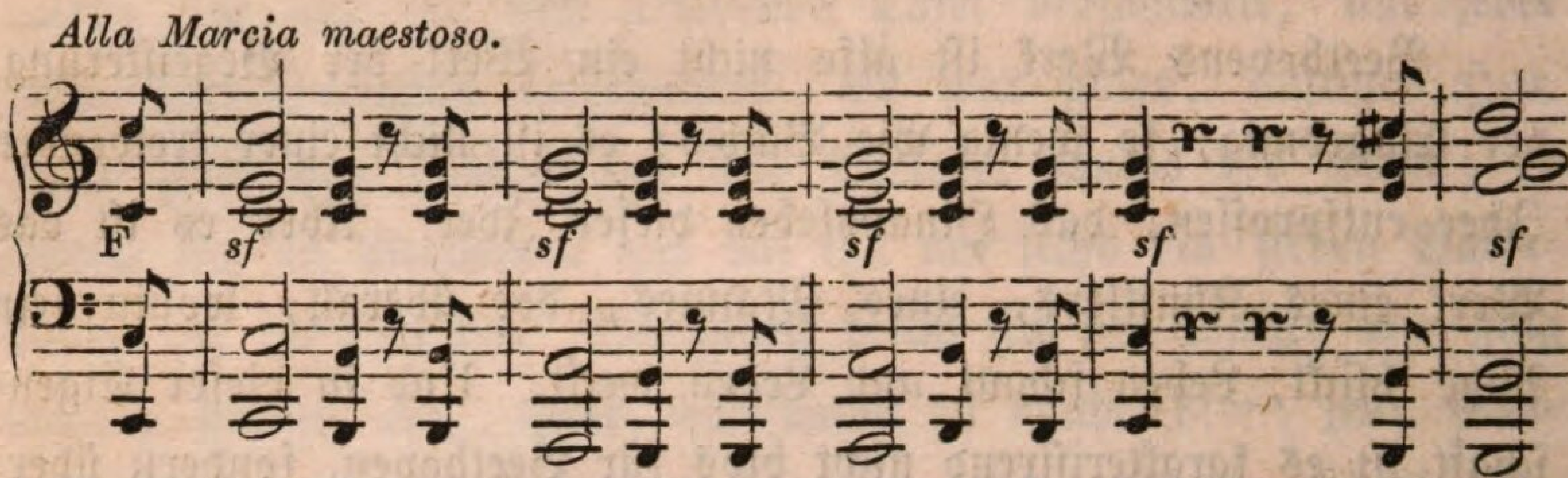
Beethoven also schaut diesen Diabelli-Walzer an, der so



ansetzt. Er bemerkt, daß die Oberstimmen ruhen, der Baß schreitet, der Satz im Auftakt anhebt. Diese triviale Wahrnehmung überträgt er (Var. 1) in seine Sprache. Also der Baß schreitet — er

*) In der „Kunst der Fuge."

muß kräftig und stolz schreiten, das gebührt ihm. Der Auftakt muß hineinschlagen in den nächsten Takt, dazu muß der Rhythmus aus seiner Gleichgültigkeit hervor; die stillliegenden Oberstimmen mögen sich noch zurückhalten, aber dann müssen sie vor- und empordringen. Und so wird aus dem ledernen Bourgeois ein Mann, aus dem schlendrigen Walzer ein stolzer, frei und kühnschreitender Marsch,



Alles hat Mark, hat Straffheit in den Sehnen, bald erwacht auch die Melodie und regt, wie der Schmetterling, der sein Puppengefängniß bricht, Glieder und Flügel und hebt sich fest empor über dem immer nach unten rückenden Basse. Wenig so treffende Karakterbilder vermag unsere Litteratur aufzuweisen.

Das Bedeutsame des Werkes liegt aber nicht blos darin, daß jeder Lebenskeim entdeckt ist, sondern auch darin, daß dieselbe Wahrnehmung, einfach wie die oben ausgesprochenen, zu den mannigfach verschiedensten Gestaltungen benutzt wird. Dies aufzudecken, darf der Lust und dem Scharfblicke des Kunstfreundes überlassen bleiben*). Es folgt eine eigenthümlichste, reizvollste, launenhafteste, tiefsinnigste, tiefgefühlte Gestaltung der anderen; der üppige reiche Blütenkranz, den der Meister sich hier auf das Haupt gesetzt, bezeugt seine allfertige und allbelebende Meisterschaft reicher, als manches seiner idealen Werke in seinem fester geschlossenen Kreise vermocht hat.

Es war das letzte Variationenwerk: von der Form selber hat er nimmer scheiden mögen.

---

*) Die Kompositionslehre giebt dazu einige Winke.

Noch früher, als die Variationen, in der Zeit der Messenkomposition, im Winter 1821 zu 1822, wurden die drei letzten Sonaten gesetzt.

Nicht blos die Gleichzeitigkeit der Entstehung und die Folge der Herausgabe ist es, was diese Sonaten verbindet, sondern eine gewisse Einheit der Grundstimmung und Grundrichtung. Noch steht der Meister in Kraft da, noch hat er Großes zu vollenden und mancherlei zu durchleben. Dem allen ungeachtet klingt durch alle diese Sonaten das Wort

Scheiden!

herdurch, ganz gewiß dem Komponisten selbst — wenn nicht die tiefwühlende Arbeit an der Messe ihm, wie wohl geschieht, Bilder des Sterbens vorgespiegelt hat, — unbewußt, und unbeschadet der Mannigfaltigkeit des Inhalts, der sich in den drei Werken näher kundgiebt.

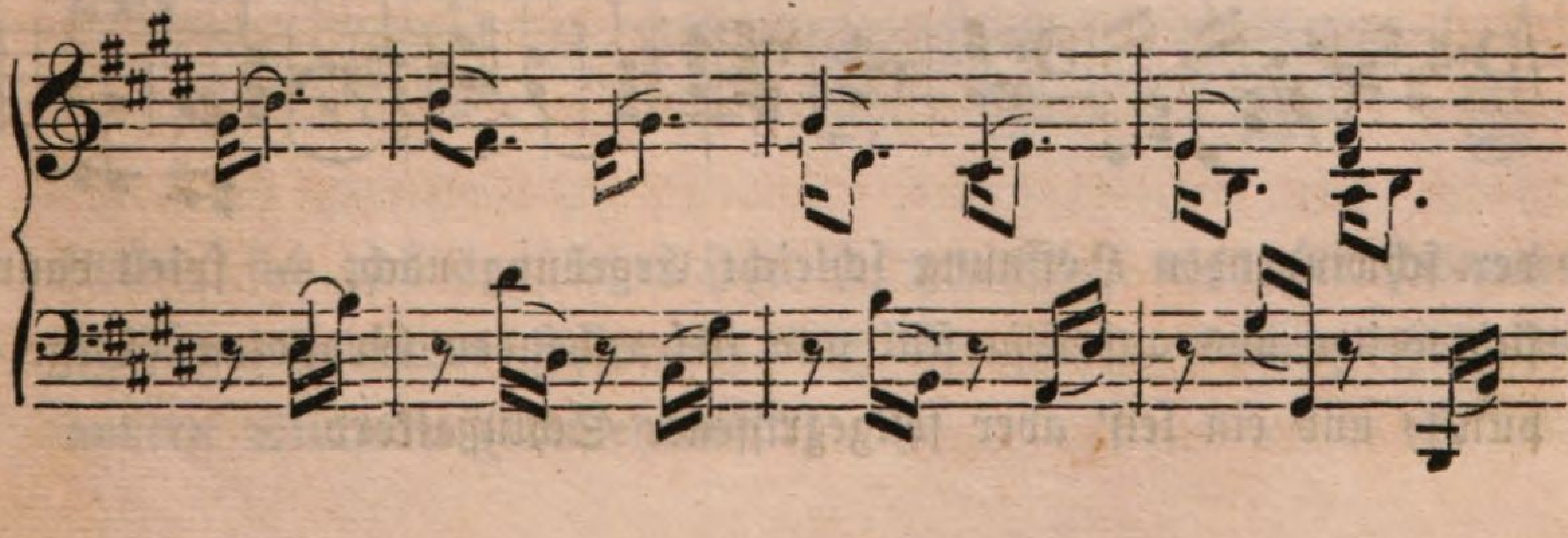
Wer übrigens diesen Grundton der drei Sonaten vernommen hat, wird gestimmt sein, ähnliche Ahnungen, die wir (S. 276) bei der neunten Symphonie mitwirkend vermutheten, nicht als ganz willkührliche Voraussetzungen anzusehn. Man muß ein so tiefes und reiches Leben im Zusammenhang der innersten, meist nicht apodiktisch nachweisbaren Vorgänge mit den nach außen tretenden Thatsachen auffassen.

Das erste dieser Werke, wenigstens nach der Werkzahl,

Sonate für Piano, Op. 109.
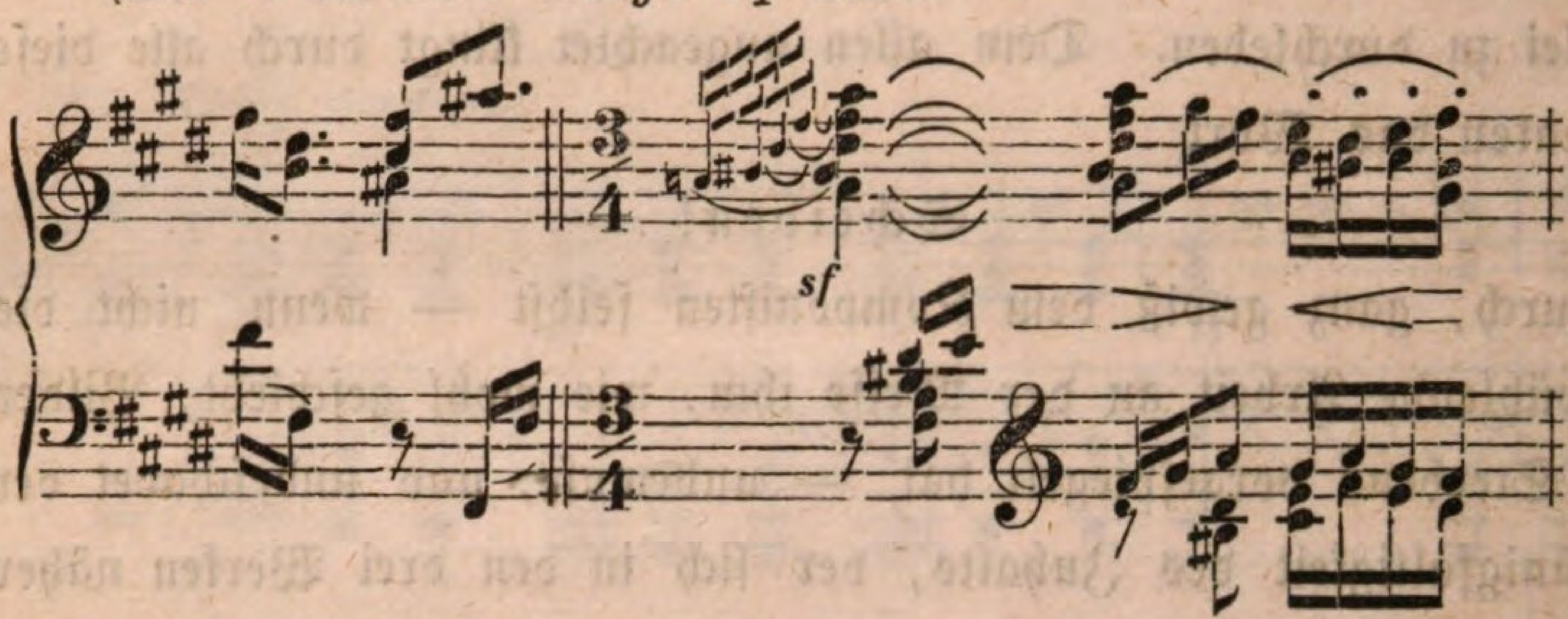
deutet keinen Bezug auf Beethovens Person an.

Der erste Satz spielt so lieblich und sanft, so harmlos, fast gaukelnd.

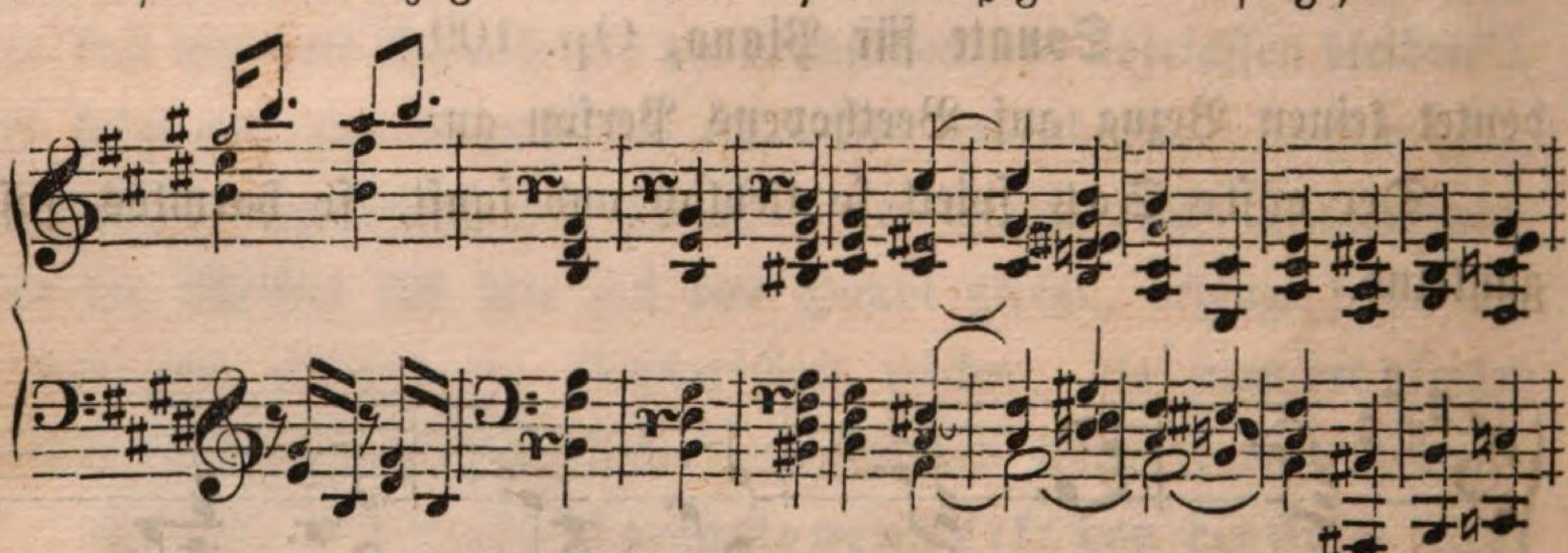


eine zarte, schöne Seele bewegt sich vor uns. Doch das Leben ist nicht immer so harmlos, als es scheint, es trägt oft unheimliche, schnell emporschießende Keime in der Brust; ein schmerzlicher Einschnitt (das Adagio espressivo) wie ein Stich im Innern durchzuckt jäh (schon nach 11 Takten des Allegro) das sanfte Wesen, an dem wir uns eben erfreut, —
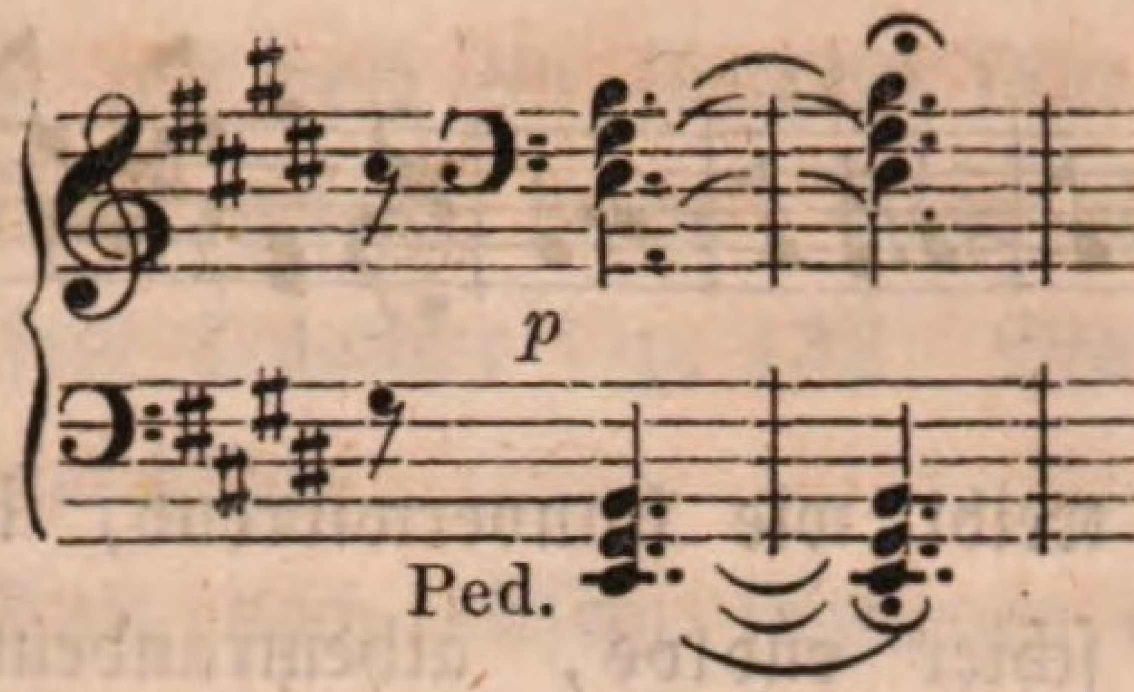
(Takt 11 des All°. *Adagio espressivo.*



das sich in seiner Lieblichkeit aus den Windungen des Leids lächelnd wieder hinwendet zum harmlosen Dasein. Weiter spinnt sich das hin, aber nun beunruhigter, andringender in der Bewegung, ja zuletzt überspannt; oft ist es, als verriethe ein großer, hohler Blick das innere Leiden, das sich gern verbürge, uns nicht zu kränken. Wieder trifft das jähe Weh — und wieder, sanfter, schüchterner will tiefe, liebenswürdigste Seelengüte alle Angst hinweglächeln. Es gelingt kaum; das heiter begonnene Spiel sinkt andachtvoll aber zögernd in eine choralmäßige Akkordfolge, —



der schwindenden Hoffnung schleicht Ergebung nach, — spielt dann sich weiter aus auf dem still und tief ruhenden Grundton (Orgelpunkt) und ein leis' aber festgegriffener Schlußakkord
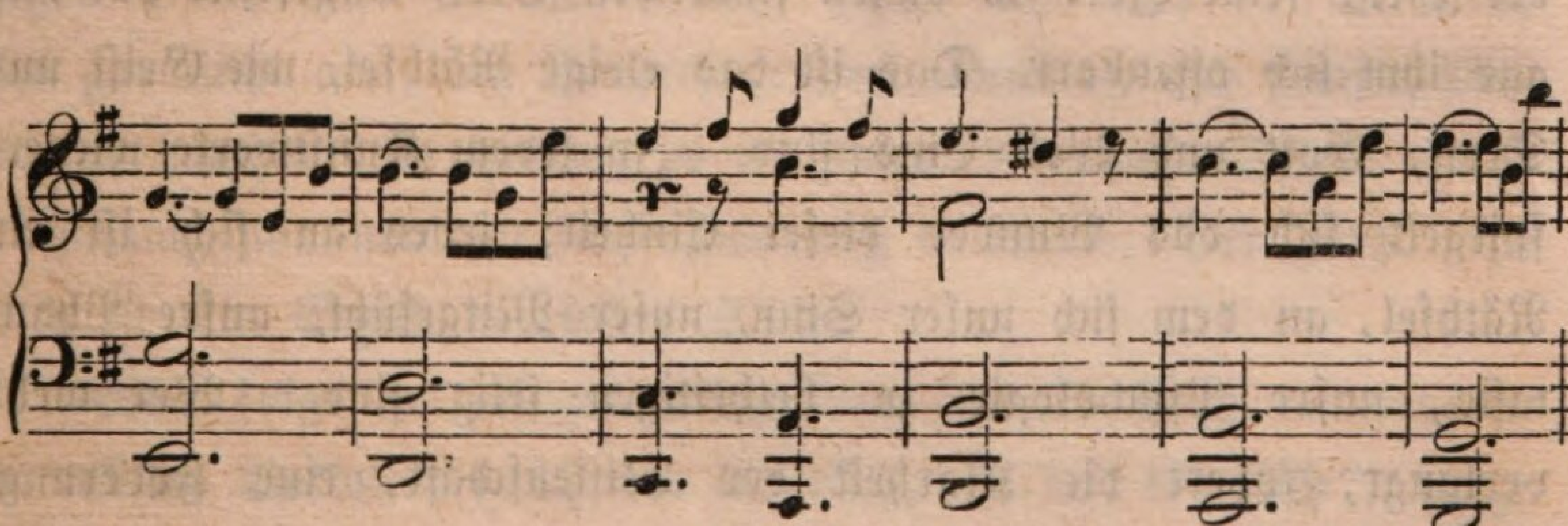


hallt (es ist für ihn allein „Ped.“ vorgeschrieben) lang und weit aus.

Auch Beethoven hatte einst (Th. I. S. 249) dem Tod' entgegen zu seh'n geglaubt und aus tiefster Brust geseufzt: „Komm, wann du willst! ich gehe dir muthig entgegen.“
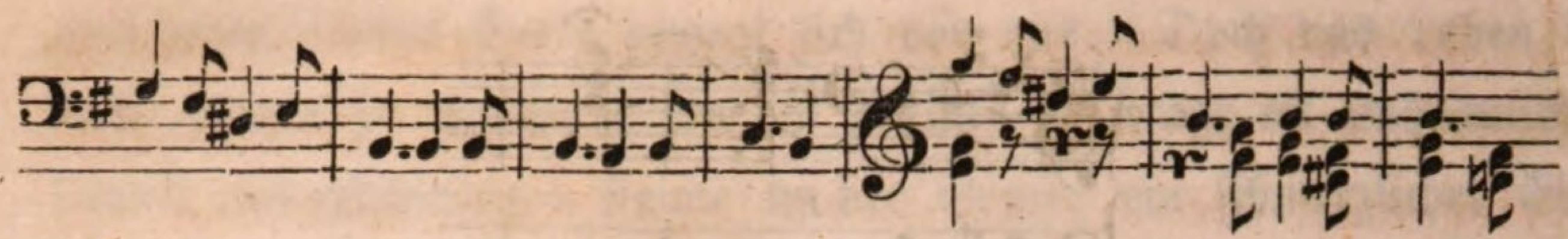
Der erste Blick auf diesen ganzen Satz findet ein Räthsel, diesen wiederholten jähen Wechsel zweier ganz verschiedner Gedanken. Tiefer eindringende Verständniß findet gerade im Gegensatze beider die tiefe Einheit auf und löset das Räthsel; es ist der Kampf heitern lieblichen Daseins gegen den zerstörenden Eingriff. Das Leben, es kann und es will den Gedanken der Zerstörung nicht fassen, es will sich festhalten, es will sich heiter fortführen, es birgt unter Lächeln den Schmerz, dessen Zahn heimlich innen fortnagt und das Lächeln Lügen straft und die Maske der Heiterkeit, die letzte Zufluchtstätte, zerreißt. Das Glück ist entflohn, der Schmerz bleibt, und Ergebung — ist das letzte Wort.

Nicht das letzte.

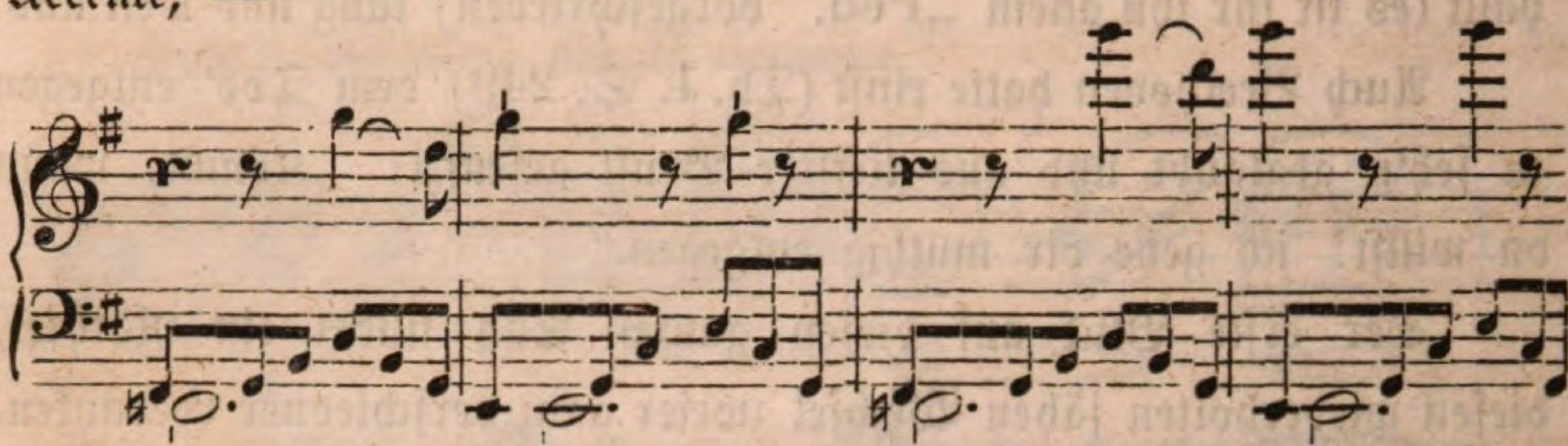
Ein ganz neuer, weithinflatternder Emoll-Satz, Prestissimo



schließt sich voll ängstlicher Hast an, dazwischen wie tieferusttönender, halbunverstandener Zuspruch, der liturgischen Anklang hat, von andern Stimmen (Umstehender?)



wiederholt. Das treibt wie sinnverwirrend, in geflügelter, unverstandner Rede schier endlos, athemraubend fort, dazwischen Accente, —



in ängstlich übertriebener Höhe, leise, unterbrochen, wie „helft, o helft .... mir!" — dann angstvoll Laufen, und wieder kirchengesangliche Anklänge. Es ist eine Scene aus dem Sterbezimmer, — oder ein Traum daher.

Vielleicht, — wir können kein Wort des Zeugnisses für uns aufbringen, wer könnte und wollte auch alles beweisen? — vielleicht schilt man, was wir angedeutet, unsern eignen Traum. Es sei darum. Aber dem Kunstwerk gegenüber sind wir alle, Wollende oder Nichtwollende, Traumdeuter. Der wache Verstand ist es nicht, der das Kunstwerk geschaffen, so ist er es auch nicht, der das Räthsel löst, wie der Geist seine Idee in diesen sinnlichen Stoff eingesenkt hat und aus ihm sich offenbart. Das ist das ewige Räthsel, wie Geist und Stoff, Gott und Welt Eins sind. In jedem Kunstwerke wiederspiegelt sich das Wunder dieser Einheit; jedes an sich ist ein Räthsel, an dem sich unser Sinn, unser Mitgefühl, unsre Phantasie, unsre Psychologie zu betheiligen selig sind. Wer mehr verlangt, fodert die Klarheit der Wissenschaft, eine Foderung, auf die kein Kunstwerk und keine Kunstbetrachtung sich einzulassen hat.

Allerdings kann darum (Th. I. S. 286) niemand den Künstler besser verstehn, als der Künstler.

Und wie, wenn wir doch ein Zeugniß fänden? — Ueber die Sonate, wie wir schon gesagt, nicht. Aber ein Zeugniß Beethovens selber über sein Quatuor Op. 132 Man wird bald sehn, wie nahe das hier einschlägt.

Der zweite Satz nach diesem seltsamen ersten ist eine von jenen, heiliger Andacht vollen Melodieen, wo die Seele still und tief in sich versunken staunt, auf das Vorübergeflossene zurücksinnt, — nicht sinnt, sondern die Bilder der Vergangenheit, im krystallhellen Strome dahinziehend, noch einmal schaut. Mancher Nachgedanke und mancher halbverlorne Seufzer folgt ihnen.

Soweit hat der Dichter Beethoven geschrieben. Der Musiker Beethoven (S. 210) hat Variationen folgen lassen. Sie sind sehr schön.

Das zweite Werk ist die

Sonate pour le Pianoforte, Op. 110,

aus As dur. Sie hat zu ihrem ersten Satze ein wie ein Adagio oder Andante redendes Allegro, näher als Moderato cantabile molto espressivo bezeichnet, und für den Vortrag noch ~~mit~~ dem Zusatz „Avec Amabilita", vielleicht Stich- vielleicht Schreibfehler, was kommt darauf an? Es ist in ossianischem Sinne der Abschied vom trauten Saitenspiel. Noch einmal irrt die müde Hand über die Saiten der Harfe (dieser Gang ist höchst auffallend, nämlich gegen Beethovens Art sehr früh, schon mit Takt 11 eintretend und gar nicht aus dem Vorhergehenden motivirt), und sanfte Melodieen hauchen zart hinein; es ist etwas von wehmüthiger Rückerinnerung und nervoser Ueberspannung in ihnen. Der ganze erste Satz ist Ein Erguß in diesem Sinne.

Wild folgt in hastiger Kürze der zweite Satz, unerwartet ein wüstes Volkslied („ich bin lüderlich, du bist lüderlich", vergl. S. 23) in seine Hast hineinreißend. Hat selbst den reinen Sänger einmal eine Unzufriedenheit mit dem geführten Leben, ein Hohn über das Narrenspiel, das sie Leben nennen, überschlichen? — Har-

fenklang, wieder ganz unmotivirt, wie im ersten Satze, füllt den Schlußakkord.

Einleitung und Rezitativ führen dann, — Alles gestaltet sich hier persönlich, individuell, — zu einem „Arioso dolente" benannten Klagegesang, so zartgefühlt oder zartgestaltet, wie nur Er gekonnt. Ihm schließt eine still dahinwandelnde Fuge, — wie das Leben gleich verfließt, so hoch auch seine Wellen oft sich gehoben, — an, steigert sich und sinkt zurück in das noch sprechender wiederkehrende Arioso. Sein Verklingen führt die Fuge zurück, jetzt in der Verkehrung, — hier wie dort, hin wie her das stille Leben, das in sich selber, wie es sich auch wende (alle Formen der Fuge, Vergrößerung, Verkleinerung, doppelte Verkleinerung, Verkehrung, Engführung treten herbei) nicht mehr Befriedigung findet.

Das ist der dritte — oder dritte und vierte Satz. Auch der letzte Schluß, in die höchste Höhe sublimirt zur rauschenden Tiefe (erhebt sich der Geist über das Leben?) erklingt in Harfenart.

Die dritte

Sonate pour le Pianoforte, Op. 111,

in ~~As-dur~~ tritt mit einer gewaltig Alles zusammenfassenden Einleitung auf und rollt im ersten Satze, Fugato, ein mächtig durchkämpftes Leben im Bilde der Rückerinnerung vor uns auf. Der zweite Satz (die Sonate hat nur zwei) bringt als Thema eine „Arietta", einen volksmäßigen Gesang, dessen seltsam auseinander gelegte Stimmen, dessen tief hinabwandelnder Baß, dessen Wendung (im zweiten Theile, der erste war Cdur, die Taktart $\frac{9}{16}$ Takt) nach Amoll mit den hindurchklingenden Schlägen auf e . . . e . . ., dessen ganze Führung an jene Liederweisen letzten Geleits erinnert. Variationen führen die Anregungen der Arietta weiter, — wer kann Alles sagen? und wer vermöchte Alles zu beweisen? „Ich habe da viel hineingeheimnißt!" hat einmal Goethe bei solchem Anlaß gesprochen.

In der Zeit nach diesen Kompositionen, am 28. September 1823, besuchte ihn ein Engländer, von einem Freunde H... eingeführt,

übrigens von früher her ihm bekannt. Er gewährt uns einen lebendigen Anblick von Beethovens damaligem Sein.

„Er sah mich erst starr an, gleich darauf aber schüttelte er mir herzlich die Hand, wie einem alten Bekannten; denn er erinnerte sich deutlich meines ersten Besuchs im Jahr 1816, obgleich dieser damals nur sehr kurz gewesen war, — ein Beweis seines vortrefflichen Gedächtnisses. — Ich fand zu meinem tiefen Bedauern eine große Veränderung in seinem Aeußern, und es fiel mir augenblicklich auf, daß er sehr unglücklich sein müsse. Seine späteren Klagen gegen H... bestätigten meine Besorgniß. Ich fürchtete, daß er kein Wort von dem, was ich sagte, verstehen würde. Ich irrte mich jedoch, denn er begriff alles, was ich ihm laut und langsam sagte..... Erwähnen muß ich jedoch, daß, wenn er Klavier spielte, er in der Regel so aufschlug, daß 20 bis 30 Saiten es büßen mußten. Es giebt übrigens nichts Geistreicheres, Lebendigeres und, um einen Ausdruck zu gebrauchen, der seine eignen Symphonien so gut bezeichnet, nichts Energischeres, als seine Unterhaltung, wenn man ihn einmal in gute Laune versetzt hatte. Aber eine ungeschickte Frage, ein übelangebrachter Rath, z. B. in Bezug auf die Kur seiner Taubheit, reichen hin, ihn für immer zu entfremden.... Er stellte mir seinen Neffen vor, einen schönen jungen Mann von 18 Jahren, den einzigen Verwandten, mit dem er auf freundschaftlichem Fuße lebte..... Die Geschichte dieses Verwandten setzt die Herzensgüte Beethovens ins hellste Licht. Der liebevollste Vater hätte nicht größere Opfer für ihn bringen können, als er gethan."

Später gehn sie in's romantische Helenenthal, um da zu speisen. Der Engländer fährt fort:

„Beethoven ist ein tüchtiger Fußgänger und hat seine Freude an mehrstündigen Spaziergängen, besonders durch eine wildromantische Gegend; ja man erzählte mir, daß er ganze Nächte auf solchen Exkursionen zubringe, und oft mehrere Tage von Hause wegbliebe. Auf unserm Wege nach dem Thale blieb er oft plötzlich stehen und zeigte mir die schönsten Punkte, oder bemerkte die Män-

gel der neuen Gebäude. Ein andermal schien er wieder ganz in sich versunken und summte blos auf unverständliche Weise vor sich hin. Ich hörte jedoch, daß dies seine Art zu komponiren sei und daß er nie eine Note niederschreibe, als bis er sich einen bestimmten Plan vom ganzen Stücke gemacht habe. — Da der Tag ausnehmend schön war, so speisten wir im Freien, und was Beethoven besonders zu gefallen schien, war, daß wir die einzigen Gäste im Hotel und den ganzen Tag für uns allein waren. Die für uns bestellte Mahlzeit war so luxuriös, daß Beethoven nicht umhinkonnte, Bemerkungen darüber zu machen. „Wozu so viel verschiedne Gerichte?“ rief er. „Der Mensch steht doch wenig über andere Thiere erhaben, wenn sein Hauptvergnügen sich auf die Tafel beschränkt.“ Solcher Betrachtungen machte er noch mehrere während der Mahlzeit. Von Speisen liebt er blos Fische, und darunter ist die Forelle sein Liebling. Er haßt allen Zwang, und ich glaube nicht, daß es noch Jemand in Wien giebt, der von allen, selbst politischen Gegenständen mit sowenig Zurückhaltung spricht, wie Beethoven. Er hört schlecht, aber er spricht außerordentlich gut und seine Bemerkungen sind so karakteristisch und originell wie seine Komposition.

Während des ganzen Verlaufs unsers Tischgesprächs war nichts interessanter als was er von Händel sagte. Ich saß neben ihm und hörte ihn ganz deutlich auf deutsch sagen: „Händel ist der größte Komponist, der je gelebt hat!“ Ich kann es nicht beschreiben, mit welchem Ausdruck, ich möchte sagen, mit welcher Erhabenheit er über den Messias jenes unsterblichen Genius sprach. Jeder fühlte sich ergriffen, als er sagte: „Ich würde mein Haupt entblößen und auf seinem Grabe knieen.“ Wiederholt suchte ich das Gespräch auf Mozart zu lenken, aber umsonst. Ich hörte ihn nur sagen: „In einer Monarchie wissen wir, wer der erste ist“, — was sich auf diesen Gegenstand beziehen mochte oder auch nicht. Ich hörte später, daß Beethoven bisweilen unerschöpflich im Lobe Mozarts sei. Bemerkenswerth ist, daß er es nicht hören kann,

wenn man seine frühern Werke lobt, und ich erfuhr, daß man ihn am sichersten ärgerlich machen könnte, wenn man ihm über sein Septuor und seine Trios Komplimente machte. Seine letzten Schöpfungen hat er am liebsten, darunter seine zweite Messe, die er für sein bestes Werk hält. Er ist jetzt beschäftigt, eine neue Oper, Namens „Melusine" zu schreiben, deren Text von dem Dichter Grillparzer ist." . . . . .

„. . . . . Noch viel könnte ich von diesem außerordentlichen Manne erzählen, der nach dem, was ich gesehn und erfahren habe, mich mit der tiefsten Verehrung erfüllt hat. Die freundliche Weise, womit er mich behandelt und mir Lebewohl gesagt, hat einen Eindruck gemacht, der für das Leben dauern wird."

In Geistesfrische stand er noch da, das erfahren wir hier von einem wohl beobachtenden Zeugen; und seine Rüstigkeit war, wenn auch durch viel Erlebtes und die aufreibende Arbeit solchen Schaffens angetastet, doch noch keineswegs gebrochen.

Dies giebt dem Grundton solcher Werke, wie wir eben betrachtet, eine mehr geistige und darum höhere Bedeutsamkeit. Dasselbe gilt von dem, was noch zu betrachten bleibt.

Es sind das die letzten Quartette, die theils neben der letzten Symphonie, theils nach ihr hervortreten und sich von allen frühern durch ein nervös oft bis zur Krankhaftigkeit geschärftes Gefühl und durch eine nirgend Befriedigung findende Unruhe kenntlich genug unterscheiden, übrigens neben diesem einen hervorgehobenen Zuge so viel Züge der Kraft und des innigsten Gefühls in sich schließen, daß sie den Quartettisten mit gutem Grund als Unschätzbarkeiten gelten.

Das merkwürdigste von ihnen allen ist das

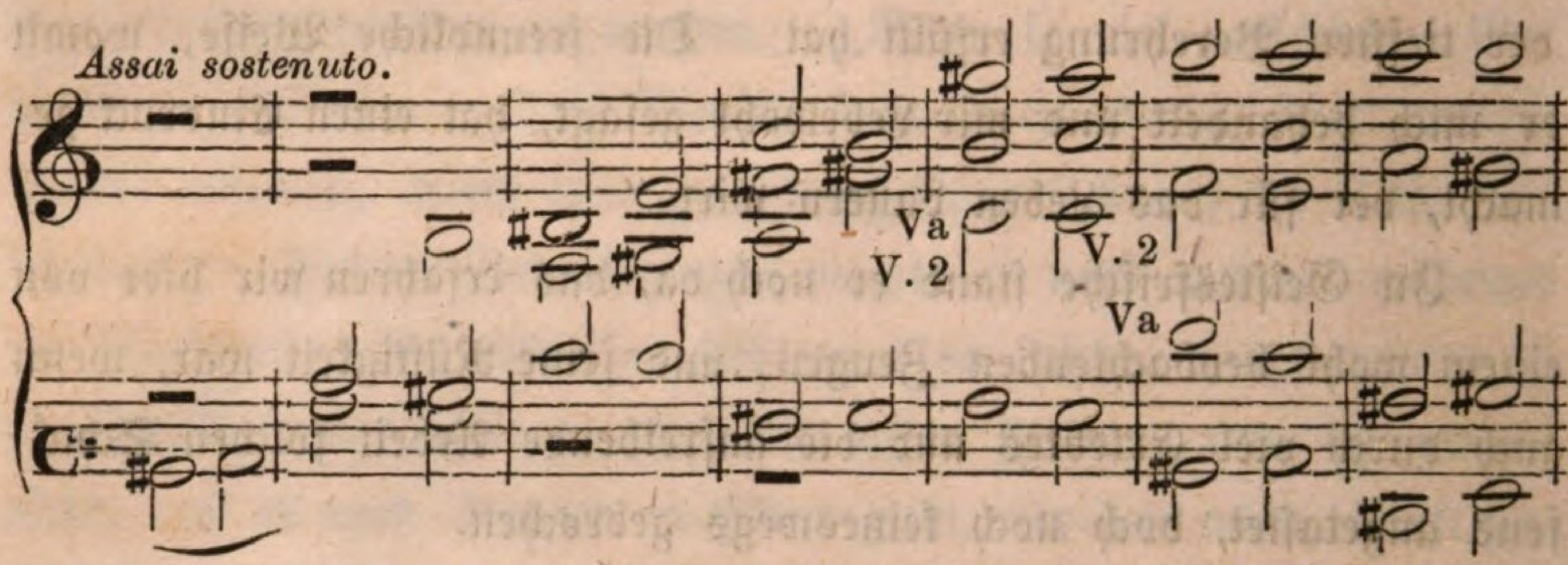
Quatuor Op. 132,

das funfzehnte der Quartette, eins von den drei dem Fürsten Galitzin zugeeigneten; deßhalb das merkwürdigste, weil es urkundlich das Zeugniß bestimmten Inhalts an sich trägt (wie wir schon an einigen frühern Werken gefunden), und weil sein äußerlicher

Anlaß bekannt ist. Es ist nämlich im Frühling 1823 nach langer Krankheit geschrieben.

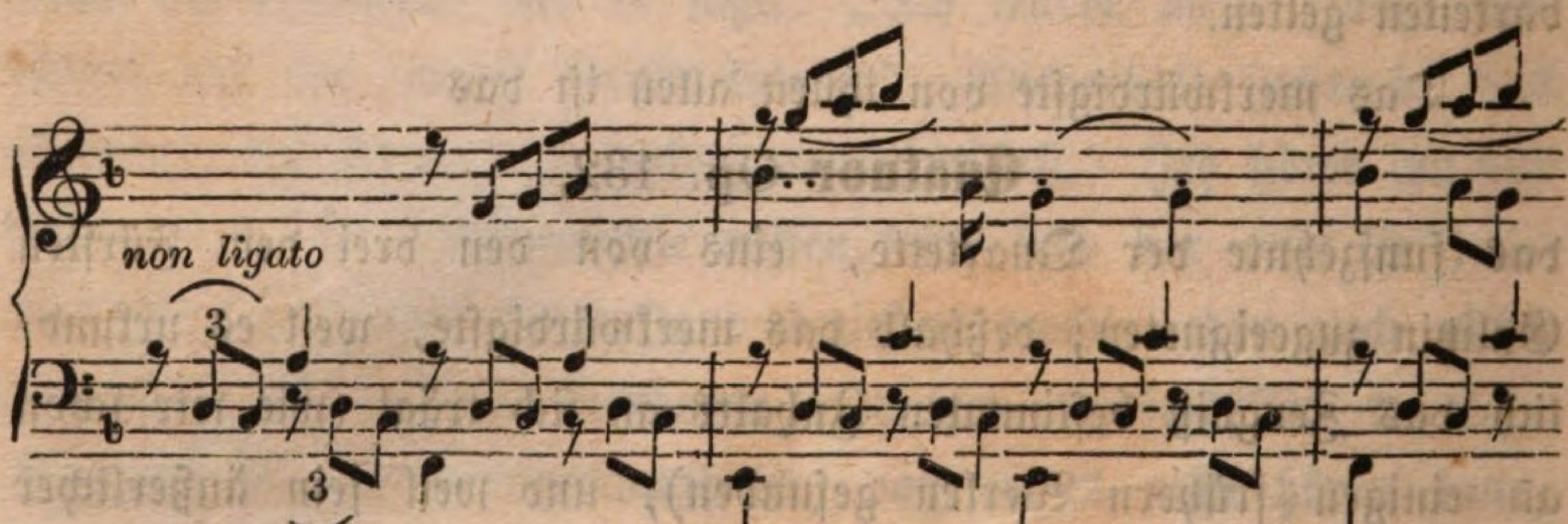
Die Erinnerungen daran hat Beethoven im Quatuor niedergelegt; man kann sie Schritt für Schritt verfolgen. Der Schauplatz des ganzen Tongedichts ist das Siechbett, Nervosität, reizbarste, krankhafteste, ist der Grundton, die Saiten-Instrumente mit dem nagenden Beiklang des Bogenstrichs sind hier das einzig geeignete, spezifische Organ.

Die Einleitung schon
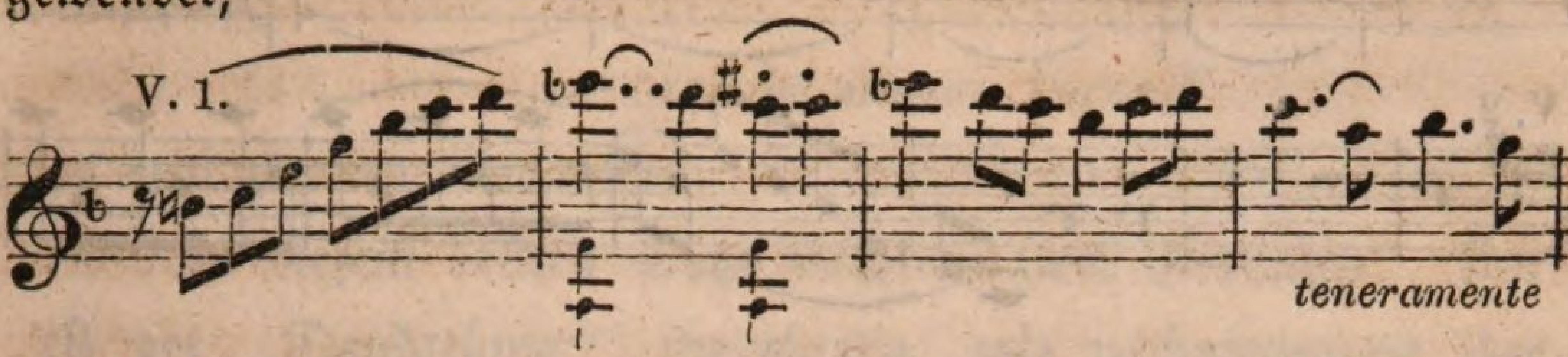


ist ein Bild der leis', unheimlich schleichenden Krankheit mit ihren schmerzhaften Dehnungen; man beobachte nur den Gang der einzelnen Stimmen, z. B. der Bratsche.

Fieberhaft hastig bricht im ersten Satz (Allegro) die erste Violin hinein, weilt ängstlich gespannt, wendet sich in leisem Klaggesinge, rafft (Hauptsatz) sich in Kraft, die noch im Grunde des Daseins unausgetilgt weilt, empor. Der Seitensatz kann natürlich nicht nach dem allgemeinen Tongesetz im hellen C dur auftreten, er wählt das schattige weiche F dur zu seinem trostvollen und doch beunruhigten und unterbrochenen Zuspruch,



dem sogar die Schlußwendung in das frischere C gewährt ist. Aber gleich verräth der Nachsatz, in überspannter Höhe nach B gewendet,



wieder kränkelnde Nervosität. Im Gange darauf läßt sich frischerer Kräfte Zuströmen und — nicht schmerzloses Aufraffen spüren.
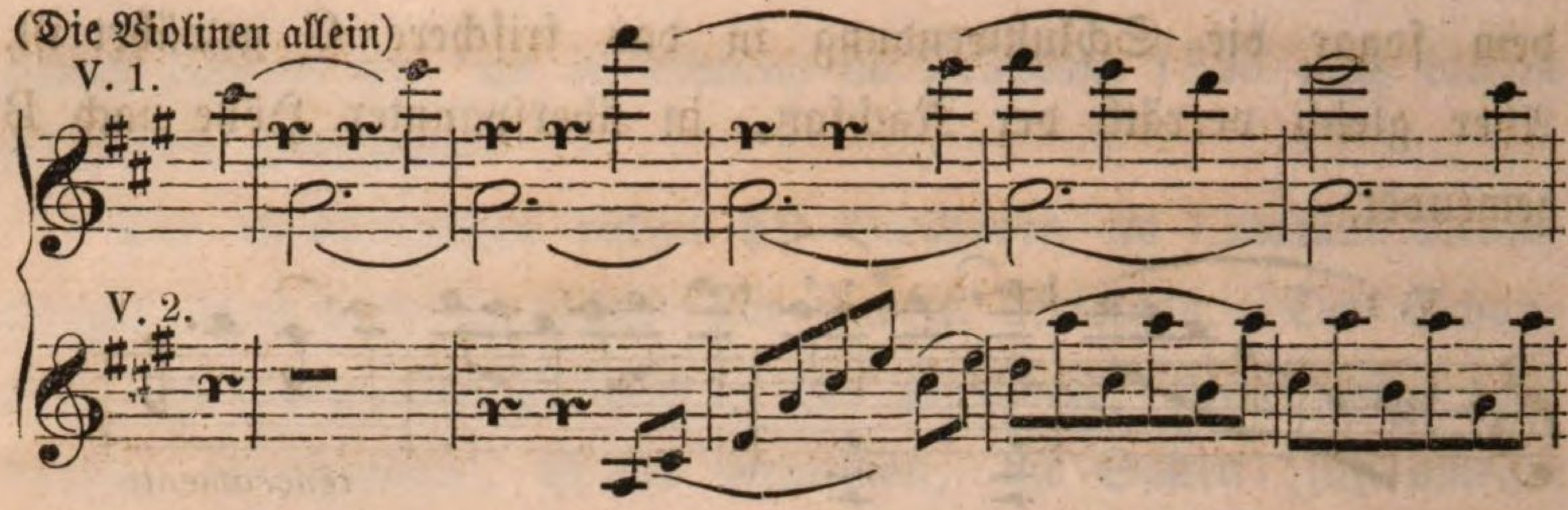
Man könnte dem Tonbau mit pathologisch-psychologischer Bestimmtheit*) nachgehn und würde durchaus jeden Schritt gerechtfertigt finden. Von Allem, was hier zu entwickeln wäre, sei nur auf die Stellung des Seitensatzes hingewiesen. Im ersten Theile konnte er nicht in C dur, nur im weichern F dur auftreten. Im zweiten Theil stellt er sich in C dur auf, dieser Theil zeigt erfrischtere Kräfte. Im dritten Theil ergreift er sogar A dur, aber gleich folgt A moll und da wird auch geschloßen.

Dem zweiten Satz fühlt sich das keimende Wohlgefühl der Genesung an, wenn auch noch in kurzen Athemzügen, zerstreut da und dort anknüpfend; es ist noch kein gefesteter Zustand, das zeigt besonders der zweite Theil. Nachdem Theil I in E dur geschlossen, tritt jener in C dur auf, geht über F dur fröstelnd nach G moll, wieder nach F dur und G moll, um sich doch noch an C festzuhalten. Der dritte Theil und der Anhang bringt den Hauptton wieder.

Wundersam tritt nach solchem Schwanken das Trio abermals in A dur auf, Umhergreifen und nicht von der Stelle Kommen; es ist wieder krankhaft aufgeregte Nervosität, die sich hier in den höchstgespannten Chorden,

*) Daß Beethoven hier solchen Vorstellungen nachgehangen (er hat mit Worten darauf hingewiesen, wie wir gleich finden werden; mag den Vermuthungen über die Sonate Op. 109 zu Statten kommen; es bezeugt wenigstens die Möglichkeit solcher Vorstellungen. Und warum sollten sie dem Tondichter verschlossen sein?

(Die Violinen allein)



die sich in der weitgezogenen und doch nicht von der Stelle kommenden Melodie fühlt. Nach den vorhergegangenen kurzgemeßenen Sätzen von je 2 Takten fällt schon die Weite dieser neuen Weise auf; es sind 11 Takte, die sich sogleich wiederholen (wobei nacheinander Bratsche und Violoncell sich, wie zuvor die zweite Violin, einführen und die Oktav A-a aushalten) also zweimal 11 Takte, worauf der erfrischtere zweite Theil weit ausgesponnen an den ersten Anfang (Krankheit, Adagio des ersten Satzes) leis' erinnert und Theil 1 abgekürzt als Th. 3 wiederkehrt.

Das Alles, und was man sonst herauslesen mag, kann angezweifelt, als willkührliche, nämlich unbeweisbare Phantasie zurückgewiesen werden. Es sei darum.

Aber Beethoven wenigstens steht unsrer Auffassung zur Seite. Mit ganz bestimmten Worten bezeichnet er den dritten Satz, Molto Adagio, als

„Canzona di ringraziamento in modo lidico, offerta alla divinità da un guarito."

und auf dem, dem Fürsten Galitzin übersandten Manuscript hat er eigenhändig das Adagio als

„Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit."

überschrieben. Und daß das nicht etwa später hinzugethane Gedanken sind, beweist nicht blos der Inhalt, sondern das Ergreifen der alten, selbst krankhaft-weichen lydischen Tonart.*) Und daß endlich nicht blos eine allgemeine Stimmung angedeutet, sondern

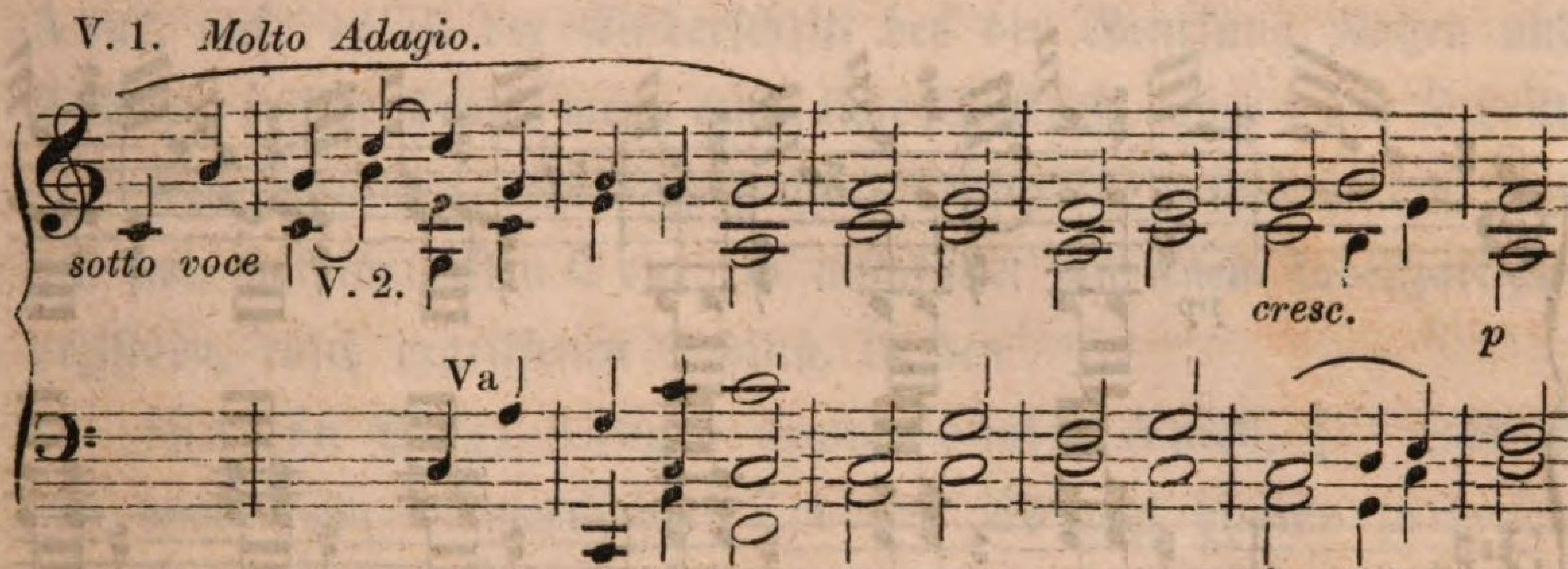
*) Kompositionslehre, Theil I.

ein Zustand durch seine verschiedenen Momente verfolgt werden soll, beweist nicht allein wieder der Inhalt, sondern die zweite Inschrift,

„sentendo nuova forza."
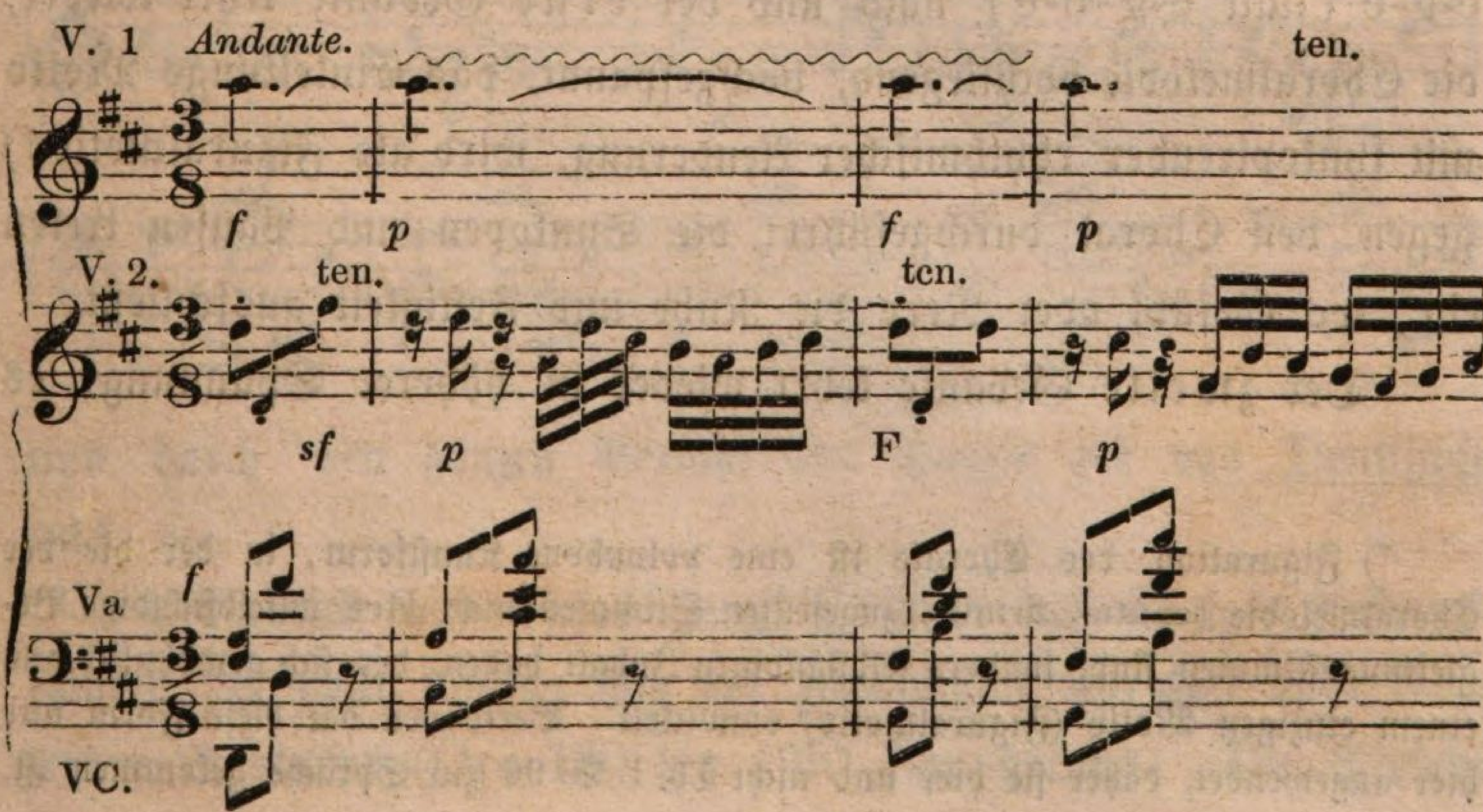
zu dem zweiten Gedanken.

In diesem dritten Satze wechseln zwei Gedanken. Der erste ist der „Dankgesang", choralartig, mit nachahmenden Vor- und Zwischenspielen.
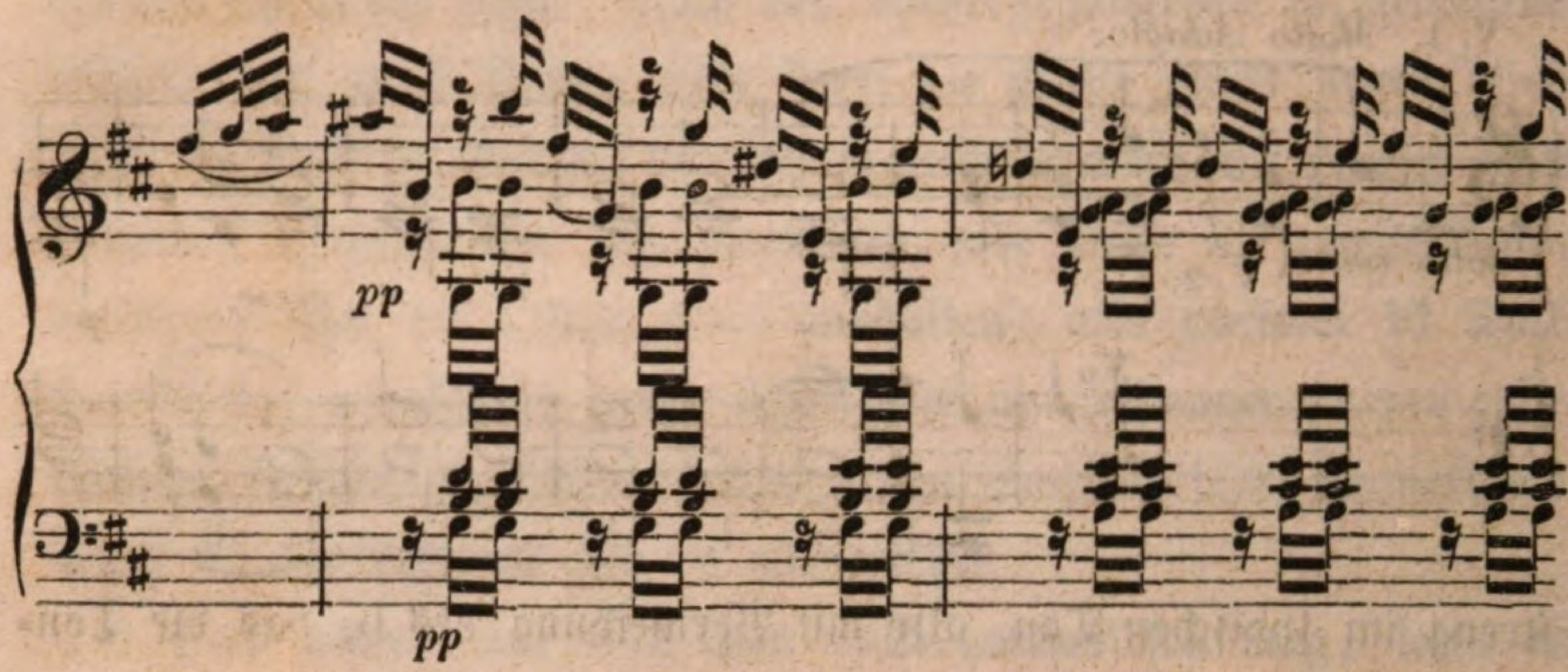


streng im lydischen Ton, also mit Vermeidung des b, das die Tonart, nach dem System der Kirchentonarten, in das ionische genus molle verwandelt haben würde. Es versteht sich, daß Beethoven hierbei nicht auf Alterthümerei oder Gelehrtthuerei ausgegangen, sondern nur durch künstlerische Intuition geleitet worden ist.

Die Wiederholung der letzten Choralstrophe führt auf a-cis-e und damit auf den zweiten Gedanken, Ddur $\frac{3}{8}$,



der mit sentendo nuova forza überschrieben ist. Wunderlich zeichnet sich hier die mehr geistige Kräftigung; es ist nicht stoffige Gedrungenheit, nicht Muskel, sondern Nerv, kühner Umblick und doch noch Nachgefühl nervoser Gereiztheit. Die erste Violin übernimmt vereint, gemischt mit der zweiten (ja für Augenblicke sinnvoll ineinandergewirrt mit ihr) den Gesang, bis sie ihn in unnachahmlicher Anmuth, ja mit der Ueberschwenglichkeit verjüngter Lebenskraft, die alle Pulse durchzittert,



zu Ende führt, — nicht ohne Nachgefühl der Dumpfheit überstandner Leiden; diese letzte Wendung ist cantabile espressivo (S. 28 der Partitur) überschrieben, man beachte für unsre Bedeutung das Violoncell.

In D dur, im più piano, erlischt der Satz; pianissimo klingt e-g-c (statt e-g-b-c) nach und der erste Gedanke kehrt wieder, die Choralmelodie hochliegend, hochgespannt, das Einleitungs-Motiv mit synkopirender rhythmischer Aenderung, wird als Figuralmotiv*) gegen den Choral durchgeführt; die Synkopen und Pausen treten ein, wo Gefühl oder Nerv die Ruhe und Festigkeit ausschließt.

Der zweite Gedanke kehrt wieder in höherer Spannung; es

---

*) Figuration des Chorals ist eine polyphone Kunstform, in der die der Choralmelodie (cantus firmus) zugesellten Stimmen nicht blos unselbständige Begleitungsstimmen sind, sondern selbständigen Inhalt haben, der sich gewöhnlich aus einem einzigen Motiv (Figuralmotiv) entwickelt. Beethoven hat diese Form nur hier angewendet, daher sie hier und nicht Th. I. S. 96 zur Sprache gekommen ist.
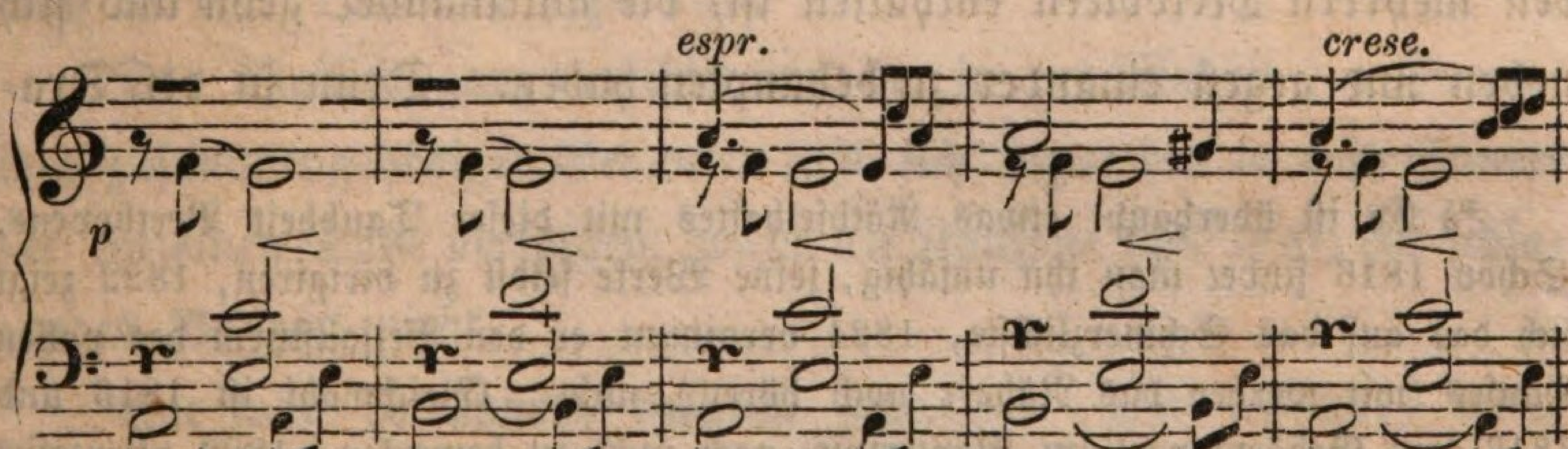
ist eine von diesen Beethovenschen Veränderungen aus dem Innigen in das Innerlichste.

Zuletzt schließt der Choral, „con intimissimo sentimento" überschrieben. Aus jenem Motiv ist ein beweglicheres hervorgebildet, das nachahmungsweise, gegenüber dem Choral, der ebenfalls nachahmungsweise durch alle Stimmen geht, eine zweite Figuration bildet.

Als vierter Satz tritt ein Allegro marcia assai vivace, A dur, auf; es ist der Einherschritt des der Genesung Nahen und Sichern, frische Kraft, wenn auch nicht Vollkraft, aber fester Schritt.

Ein Rezitativ (Selbstgespräch, Entschlüsse) schließt an, setzt hell und fest im hellen C dur ein und führt mit einem kadenzartigen dezisiven, rasch ergriffenen Schluß, in den

fünften Satz, Allegro appassionato, A moll, $\frac{3}{4}$. Das ist nun wieder ein wunderwahres Tonbild. Es geht hinaus zu neuem Leben und Wirken. Aber das jugendfrische, ungebrochene Leben ist es nicht. Das Siechthum ist überwunden; aber, was es geraubt, ist unvergessen, und jene ursprüngliche, unberührt frische Kraft hat nicht wiederkehren können. Das spricht sich in der Molltonart und in der Hast und Unruhe der Bewegung, gleich zu Anfang' im Hauptsatz,



und durch den ganzen Verlauf des Satzes auf das Deutlichste aus. —

Ueberblickt man dieses ganze Quatuor mit sinniger Aufmerksamkeit, so stellt sich an ihm der gemeinsame Karakter aller dieser letzten Quatuors (Op. 130 bis 135) klar heraus. Die Melodie

ist in ihnen auf das Höchste, Freieste und Feinste zur geistigen Sprache ausgebildet, so überlegen gerade in der Feinheit des Rhythmus und der Tonfügung, daß die Annahme des Herrn Fetis und seines Nachsprechers Oulibicheff, der Gehörmangel*) habe nachtheilig auf die spätern Kompositionen gewirkt und ihnen jene „hors de grammaire" stehenden Züge eingeschmuggelt, die die Schulkritik (Th. I. S. 240) nicht müde geworden ist, anzumäkeln, in ihrer vollen Grundlosigkeit nackt und bloß daliegt.

Diese Ausbildung der Melodie bethätigt sich aber nicht in einer einzigen, der sogenannten Hauptstimme. Sie durchdringt alle Stimmen, jede geht in höchster Freiheit daher, als wäre sie ganz allein da, es ist die vollkommenste Dramatik, in der ebenfalls kein Karakter um der Andern willen, sondern jeder für sich in freiester Entwickelung seines Daseins auftritt. Unter den Musikern hat einzig nur Seb. Bach Tiefsinn und Muth zu gleicher Freiheit für alle Personen (Stimmen) gefunden. Ja, — wir müssen es wiederholen, — diese wahrhaft republikanische Freisinnigkeit führt Beethoven wie Bach zu großartiger Unbekümmertheit um einzelne harmonische Härten, — und hierin haben eben jene Beschwerden der Schulgerechten ihren Anlaß. Jenen großen Männern war aber vollkommen klar geworden, daß das Leben der Musik in der Melodie — oder in den mehrern Melodieen enthalten ist, die miteinander gehn und sich neben und gegen einander zu behaupten haben. Denn in der Dra-

*) Es ist überhaupt etwas Räthselhaftes mit dieser Taubheit Beethovens. Schon 1816 findet man ihn unfähig, seine Werke selbst zu dirigiren, 1822 zeigt sich das auf das Schmerzlichste, 1824 vernimmt er den Beifallsturm des vollen Hauses (wir werden das Nähere noch hören) nicht. Gleichwohl ist 1816 und 1817 sein Gehörmangel im Klavierspiel noch nicht zu bemerken, 1822 phantasirt er noch meisterlich in geselligen Kreisen, 1824 im April studirt er den Sängerinnen Sontag und Unger ihre Partien in der Messe und neunten Symphonie, 1825 im August das A moll-Quatuor Op. 132 ein. Man muß annehmen, daß in solchen dringenden Fällen sein Wille den allmählig absterbenden Gehörnerven neue Spannkraft verliehen (er soll mit dem linken Ohr noch einzelne oder wenige Stimmen, nicht aber Massen haben auffassen, d. h. in ihre Einzelheiten eindringen können) habe, während das in gleichgültigern Momenten, wie die Konversationshefte zeigen, längst nicht mehr der Fall war.

matik wie im Leben kommt es vor Allem darauf an, daß Jeder er selber, ein ganzer Mensch sei, mag es dann auch zwischen Einem und dem Andern gelegentlich Anstoß, ja harte Stöße geben; „Aergerniß muß kommen!“ hat der friedseligste der Menschen schon gesagt. Das können aber die Franzosen in ihrer durchaus konventionellen und konversationellen Kunst nimmer fassen, nur die Deutschen und die Britten sind dieses Gedankens mächtig worden.

Noch ein zweiter gemeinsamer Zug jener Quartette wird an dem oben Besprochenen anschaulich: die Vielheit der Sätze, — das heißt aber der Gedanken oder Vorstellungen. Das Amoll-Quartett hat seine Einleitung und den ersten Satz, dann seinen zweiten Satz (sonst Scherzo benannt) mit einem dritten (sonst Trio) und der Wiederholung des ersten. Das Adagio mit seinem zwiespaltigen Inhalt ist der vierte oder dritte Satz, der Marsch jedenfalls der vierte; das Rezitativ haben wir als Ueberleitung zum Finale, dieses als fünften Satze genommen, man könnte gleichwohl nicht ohne eine gewisse Berechtigung statt der fünf Sätze sieben annehmen. Und zwar, was wohl zu merken, handelt es sich hier nicht um eine beliebig zu erweiternde Reihe von Unterhaltungs-Sätzen, wie im Septuor; hier tritt Alles mit innerer Nothwendigkeit auf für die Idee des Tongedichts. Gleiche Satzzahl zeigt sich auch in dem Quatuor Op. 130.

Die Vielheit ganz verschiedner, nur in der Einheit der Grundidee zusammengehöriger Gedanken läßt sich sogar bis in das Innere der einzelnen Sätze verfolgen, wozu die Kanzone (S. 306) ein schlagendes Beispiel giebt.
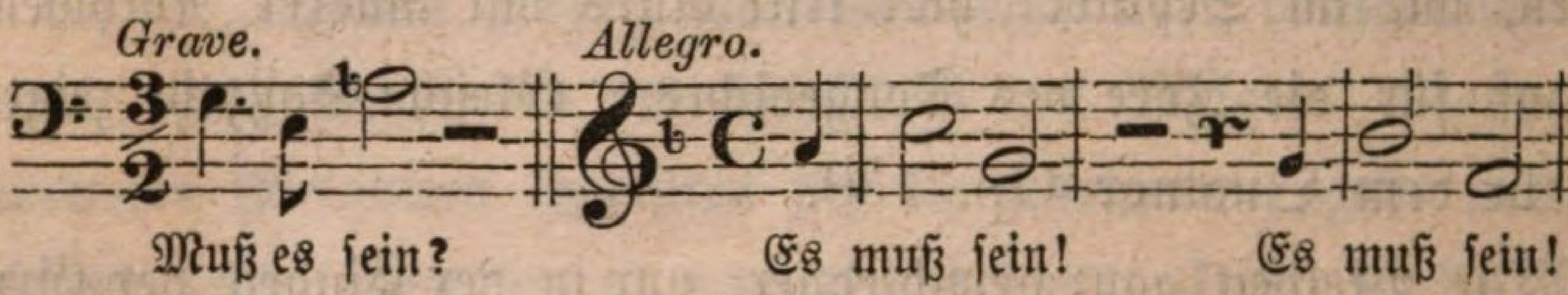
Wie wär' es anders möglich gewesen? Der einsame, weltverschloßne Künstler versank immer tiefer in sein innerlich Leben, gleich dem Anachoreten, der in der thebaischen Wüste mit sich allein und von den Sendboten seines Gottes und dem Versucher mit seinem Gelichter beschickt und im Dämmerschein heiliger Gesichte der Welt und ihrer festen Gestalten längst vergessen ist. Lange genug hatte Beethoven diese Gestalten und Welterlebnisse gebildet, und das

war in plastischer Festigkeit geschehn, wie es mußte. Jetzt, gegen das Ende, — das Quatuor in A steht auf dem Uebergangs-Punkte, gleichviel, ob die Zeitrechnung es bestätigt, — sind es Gedanken, Anschauungen, Träume, die sich nicht plastiziren lassen. Es giebt Gedanken, Erinnerungen, Gesichte, die herantasten an die zagende Seele, nebelhaft vergehn — aber wiederkehren, hart anschlagen und erschrecken und unabweislich nachdrängen, und in Bangniß nachzittern bis zum Lebensende. Der edle Geist ergiebt sich dann in Anmuth, fast in Freudigkeit. Es giebt Gedanken, die man nicht ausdenken kann, denen man ahnend bald, bald zweifelnd nachstaunt.

Dergleichen viel regt sich in den letzten Quatuors, so namentlich auch in dem letzten

Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, Op. 135, das Beethoven seinem Freunde Wolfmeier gewidmet. Wer unterfinge sich überall den geistigen Inhalt und Zusammenhang in diesen Werken mit bestimmtem Worte zu fassen. Selbst das Wort wird zum Räthsel. Ueber dem Finale des wolfmeierschen Quatuors steht

„Der schwergefaßte Entschluß“
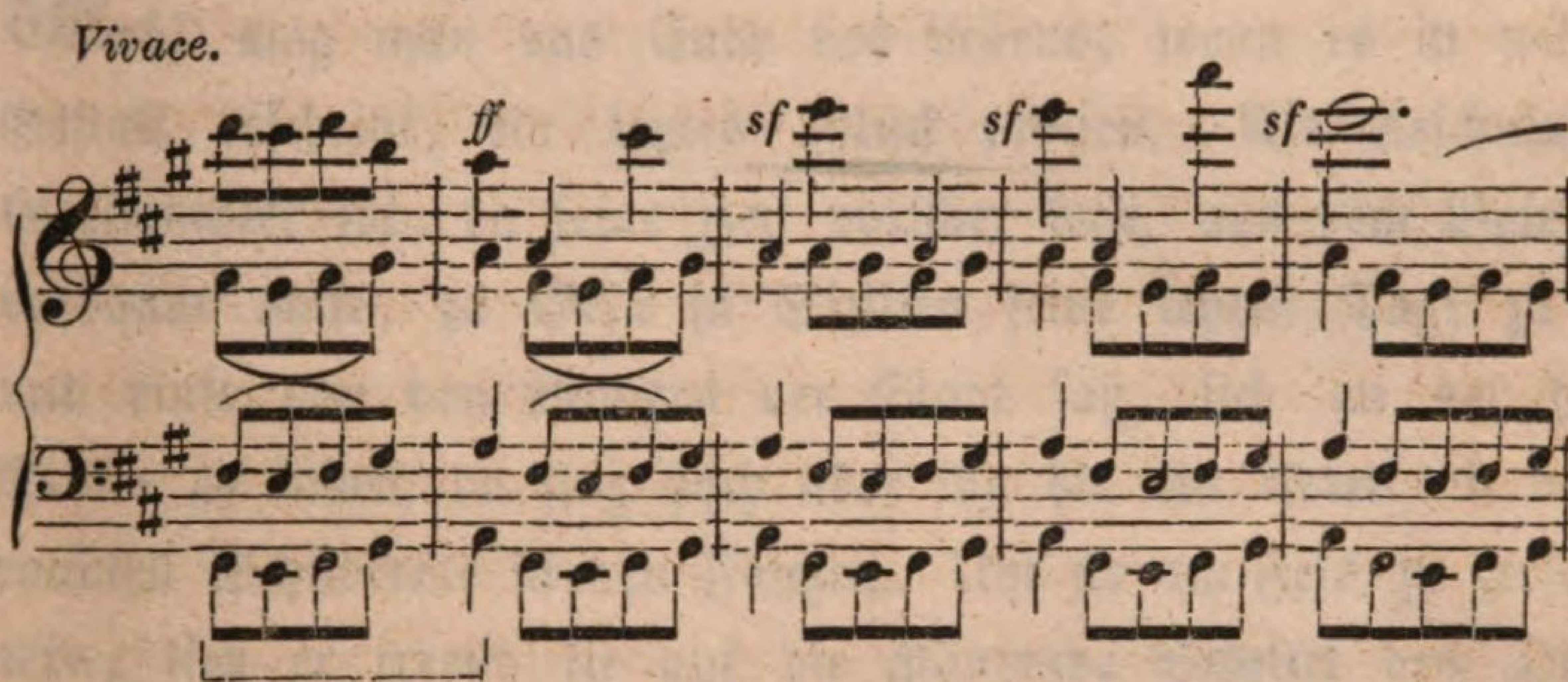


und die Motive werden werden im Finale weiter verwendet. Kaum erklären die Worte das Finale*), dem man vielleicht eine andre Ueberschrift,

*) Nichts ist vielen Menschen annehmlicher, als wenn ein räthselhaft, ja unbegreiflich Erscheinendes auf einen ganz natürlichen und alltäglichen Vorgang zurückgeführt werden kann; dann ist aller Mühsal des Nachsinnens ein Ende und die Nachsinnenden sind Thoren gegenüber den Bequemen. So erzählt Schindler, daß jene Frage „Muß es sein?“ mit der Antwort und der musikalischen Formulirung nichts seien, als Nachklänge aus Beethovens Junggesellen-Wirthschaft. Die Haushälterin habe Geld verlangt, er habe gefragt, muß es sein? und sie habe geantwortet: es muß sein. Oder auch — also schon zweierlei Ursprung! welcher ist der erdichtete? oder sind sie es beide? — es beziehe sich die ganze

„Ergebung!"

beifügen könnte; schwerlich erhellt das Finale den Inhalt des Tonwerks. Vieles erscheint hier, man weiß nicht, woher es kommen und stammen mag. So in der zweiten Partie des zweiten Satzes (nach früherm Nenngebrauch des Trio zum Scherzo) deren Melodie so leicht und anmuthig Anfangs hinauftanzt aus dem Baß in die erste Violin (S. 14. der Partitur) die grollende Wiederholung des ersten Motivs über der luftigen Schwebe der Melodie (das Motiv ist hier mit ⎵ bezeichnet)



die in dreifachen Oktaven 47mal hintereinander geschieht. Hat sich dies Tonbild, vielleicht aus den kranken Hörnerven (es wäre die einzige Spur eines unmittelbaren Einflusses des Physischen auf das Psychische bei Beethoven) im Geiste sausend eingenistet? ist es äußerstes Beharren in irgend einer Verstellung? —

Aufschrift auf einen Hergang ähnlichen Inhalts mit einem Musikverleger. Beide Ueberlieferungen „betreffen den Artikel Geld, und sind nichts als unschuldige Scherze."

Mögen beide Sagen wahr sein, oder nur eine: was beweisen sie? nichts und gar nichts. Ist dieses Quatuor, oder auch nur das Finale Scherz? sind auch nur die Motive, besonders das erste scherzhafter Natur? Wenn hierauf unbedenklich Nein auf Nein geantwortet werden muß, so mögen jene Sagen wahr sein, oder nicht; immer bleibt die Frage: was bedeuten die Motive, was bedeutet das Quartett? was muß im Geiste des Künstlers vorgegangen sein, um die angeblich ganz äußerlich gefundnen Motive und Worte in dieses Werk und seinen Zusammenhang zu bringen? Auch Schindler wird den wesentlichen Punkt gleich bei der Erzählung gewahr. Er schließt sie mit den Worten: „Welchen Pallast aber hat Beethoven auf diese unschuldige Basis aufgebaut, die gleichwohl etwas prosaischen Ursprungs ist!"

Sehr ernste, schicksalsergebene Gedanken eines edlen Geistes reden zu uns aus dem folgenden dritten Satze, Lento assai e cantante tranquillo überschrieben. Es war Beethovens letztes Quatuor, das muß man im Auge behalten.

Alle diese Werke scheinen uns, neben ihrem besondern Inhalte zu sagen:

Er stand an der Gränze seiner Aufgabe;
ihm ziemte dann, zu sterben.

Der Ausgang.

Wohl mag man das Ende des Lebens, wenn es in würdiger Gestalt erscheint, ein letztes Glück preisen. Als Aeschylus im Greisenalter sich, da seine Zeit vorüber war, aus dem Vaterlande verbannt hatte, zu Gela in Sizilien seine letzten Tage zu leben und einst vor den Mauern der Stadt saß, sich an der heitern Sonne zu laben, da flog hoch über ihn hin ein Adler mit der geraubten Schildkröte in den Fängen. Um sie am Fels zu zerschmettern, ließ er irrend sie auf die glänzende Scheitel des Dichters hinabfallen. So starb Aeschylus, dem geweissagt war, ein himmlisch Geschoß werde ihn fällen.

Nicht Jedem, der es verdient, ist das Ende so bezeichnend und dem Lebensinhalt entsprechend beschieden. Der Tod, dieser Hohn des Lebens, tritt den Menschen wohl auch in schadenfroher Verneinung der Lebensrichtung an, so den Philosophen Hegel, den Kämpfer um den absoluten Geist, in stofflich-widrigstem Siechthum. Dagegen giebt es für den Scheidenden und die Ueberlebenden nur eine Wehr: Festhalten am wahrhaften Inhalt des Lebens.

Beethovens Ausgang war vielfach getrübt, sein Tod ihm durch Wassersucht, diesen widrigen Ausdruck organischer Erschlaffung, bestimmt; wir werden nur noch Trübes zu berichten haben. Er selber hielt straff und tapfer am Bewußtsein seines Lebens und Schaffens fest; nach einer schmerzhaft ängstigenden Punktur hatte er noch Laune genug, auszurufen: Besser, Wasser aus dem Bauch', als in den Werken.

Wenden wir uns ohne Weiteres an den Verlauf der letzten Freuden und Leiden.

Nachdem Beethoven bereits im Herbst 1822 zum Ehrenmitglied der stockholmer Akademie der Künste und Wissenschaften ernannt worden war, fand auch „die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats" im Jahr 1823, nach zehnjährigem Bestehen und nachdem sie bereits mehrere einheimische und auswärtige Künstler zu Ehrenmitgliedern ernannt hatte, sich veranlaßt, Beethoven das Diplom eines Ehrenmitglieds zuzusenden. Beethoven, durch die Verspätung verletzt, war kaum zu bewegen, das Diplom nicht zurückzuschicken; die in solchen Fällen übliche Antwort unterblieb.

Verhängnißvoller sollten die Folgen einer andern Ehrenbezeigung sein. Im Herbst 1823 ward Beethoven von der Administration des Hofopern-Theaters eingeladen, den Fidelio, der wieder einmal in Scene gehen sollte, zu dirigiren. Beethoven war sogleich bereit. Zwar war schon ein Jahr früher, am 3. Oktober 1822, die Aufführung der „Ruinen von Athen" mit der neuen Festouvertüre in Cdur (S. 176) nichts weniger als glücklich abgelaufen; aber Beethoven war sich nicht bewußt worden, daß er selber durch die Unzulänglichkeit seines Gehörs, durch unablässiges Hinlauschen und Zurückhalten des Taktes den größern Theil der Schuld getragen hatte.

Jetzt begab er sich in Schindlers Begleitung zur Probe des Fidelio. Aber schon bei den ersten Nummern zeigte sich die Unmöglichkeit, fortzufahren. Er nahm nicht nur die Bewegung bald schneller, bald langsamer, als Sänger und Orchester gewohnt waren, sondern wieder führte seine Schwerhörigkeit jenes unablässige, Alles verwirrende Zögern und Taktverschleppen herbei. Der anwesende Kapellmeister Umlauf vermittelte so lange wie möglich; endlich ward die Unmöglichkeit klar, so fortzufahren, es mußte Beethoven gesagt werden: es geht nicht. Aber wer sollte das harte Wort aussprechen? Weder Umlauf noch der gegenwärtige Administrator

Duport, beide von Verehrung und Mitleid erfüllt, vermochten es. Zuletzt ward Beethoven auf allen Gesichtern die Verlegenheit gewahr und foderte Schindler auf, ihm aufzuschreiben, was das Alles zu bedeuten habe. Schindler that es und bat ihn, nicht weiter fortzufahren. Beethoven verließ sogleich schweigend das Orchester. Welche Gefühle er stumm in sich verschloß gegenüber diesem: Es geht nicht mehr, — das ermißt Jeder.

Die letzte Ehren- und Liebesbezeigung von Seiten der Wiener, — das treue Ausharren und Liebeerweisen der persönlichen Freunde unerwähnt, — erlebte er im folgenden Jahre. Jener Verwelschung der Musik, die durch Rossini hereingebrochen war, gegenüber gedachte man der edlern Zeit, in der Beethoven die Geister erhoben hatte. Die Freunde des Künstlers und seiner Kunst beschlossen, ein Weihe- und Erinnerungsfest für ihn, eine Wiedererweckung der hohen Kunst zu veranstalten, — uneingedenk oder trotz dem, daß gegen die Strömung der Zeit der Einzelne oder eine Handvoll Einzelner nichts vermögen. Sie erließen eine Zuschrift *) an ihn

*) Die Zuschrift, die die Unterzeichner ehrt und Beethoven erfreut hat, darf nicht verloren gehn. Sie lautet so:

„An den Herrn Ludwig von Beethoven.

Aus dem weiten Kreise, der sich um Ihren Genius in seiner zweiten Vaterstadt in bewundernder Verehrung schließt, tritt heute eine kleine Schaar von Kunstjüngern und Kunstfreunden vor Sie hin, um längst gefühlte Wünsche auszusprechen, lange zurückgehaltenen Bitten ein bescheiden freies Wort zu geben.

Doch wie die Anzahl der Wortführer nur ein geringes Verhältniß ausdrückt zur Menge derer, die Ihren Werth, und was Sie der Gegenwart und einer kommenden Zeit geworden sind, freudig erkennen, so beschränken auch jene Wünsche und Bitten sich keineswegs auf die Zahl der Sprecher für so viele Gleichgesinnte, und es dürfen diese Namen Alle, denen Kunst und Verwirklichung ihrer Ideale mehr als Mittel und Gegenstand des Zeitvertreibes sind, behaupten, daß, was sie wünschen, von Unzähligen gewünscht, was sie bitten, von Jedem, dessen Brust ein Gefühl des Göttlichen in der Musik belebt, laut und im Stillen wiederholt wird.

Vorzüglich sind es die Wünsche vaterländischer Kunstverehrer, die wir hier vortragen, denn ob auch Beethovens Name und seine Schöpfungen der gesammten Mitwelt und jedem Lande angehören, wo der Kunst ein fühlendes Gemüth sich öffnet, darf Oestreich ihn doch zunächst den Seinigen nennen. Noch ist in seinen Bewohnern der Sinn nicht erstorben für das, was im Schooß ihrer Hei-

und luden ihn ein, seine neuen Werke, namentlich die zweite Messe und die neunte Symphonie, „im Kreise der Seinen" zur Aufführung zu bringen.

---

math Mozart und Haydn Großes und Unsterbliches für alle Folgezeit geschaffen, und mit freudigem Stolze sind sie sich bewußt, daß die heilige Trias, in der jene Namen und der Ihrige als Sinnbild des Höchsten im Geisterreich der Töne stralen, sich aus der Mitte des vaterländischen Bodens erhoben hat.

Um so schmerzlicher aber müssen sie es fühlen, daß in diese Königsburg der Edelsten fremde Gewalt sich eingedrängt, daß über den Hügeln der Verblichenen und um die Wohnstätte des Einzigen, der aus jenem Bunde uns noch erübrigt, Erscheinungen den Reihen führen, welche sich keiner Verwandtschaft mit den fürstlichen Geistern des Hauses rühmen können, daß Flachheit Namen und Zeichen der Kunst mißbraucht, und im unwürdigen Spiel mit dem Heiligen, der Sinn für Reines und ewig Schönes sich verdüstert und schwindet.

Mehr und lebendiger als je zuvor fühlen sie daher, daß gerade in diesem Augenblick ein neuer Aufschwung durch kräftige Hand, ein neues Erscheinen des Herrschers auf seinem Gebiete, das Eine sei, was Noth thut. Dieses Bedürfniß ist es, was sie heute zu Ihnen führt, und Folgendes sind die Bitten, die sie für Alle, denen diese Wünsche theuer sind, und im Namen vaterländischer Kunst an Sie richten.

Entziehen Sie dem öffentlichen Genusse, entziehen Sie dem bedrängten Sinne für Großes und Vollendetes nicht länger die Aufführung der jüngsten Meisterwerke Ihrer Hand. Wir wissen, daß eine große kirchliche Komposition sich an jene erste angeschlossen hat, in der Sie die Empfindungen einer, von der Kraft des Glaubens und vom Licht des Ueberirdischen durchdrungenen und verklärten Seele verewigt haben. — Wir wissen, daß in dem Kranz Ihrer herrlichen noch unerreichten Symphonien eine neue Blume glänzt. Seit Jahren schon, seit die Donner des Sieges von Vittoria verhallten, harren wir und hoffen, Sie wieder einmal im Kreise der Ihrigen neue Gaben aus der Fülle Ihres Reichthums spenden zu sehn! Erhöhen Sie den Eindruck Ihrer neuesten Schöpfungen durch die Freude, zuerst durch Sie selbst mit ihnen bekannt zu werden! Geben Sie es nicht zu, daß diese Ihre jüngsten Kinder an Ihrem Geburtsorte einst vielleicht als Fremdlinge, vielleicht von solchen, denen auch Sie und Ihr Geist fremd sind, eingeführt werden! Erscheinen Sie baldigst unter Ihren Freunden Ihren Verehrern und Bewunderern! — Dies ist unsere nächste und erste Bitte.

Aber auch andere Ansprüche an Ihren Genius sind laut geworden. — Die Wünsche und Erbietungen, die vor länger als einem Jahre von der Leitung unserer Hof-Opernbühne, dann von dem Vereine östreichischer Musikfreunde an Sie gelangten, waren zu lange der stille Wunsch aller Verehrer der Kunst und Ihres Namens, erregten der Hoffnungen und Erwartungen zu viele, als daß sie nicht nahe und ferne die schnellste Verbreitung gefunden, nicht die allgemeinste Theilnahme erweckt hätten. — Die Poesie hat das Ihre gethan, so schöne Hoffnungen und Wünsche zu unterstützen. Ein würdiger Stoff von geschätzter Dichterhand gewärtiget, daß Ihre Phantasie ihn in's Leben zaubere. Lassen Sie

Schindler kam nach der Einhändigung der Schrift zu Beethoven. „Ich fand (erzählt er) Beethoven mit dem Promemoria in der Hand. Nachdem er mir mitgetheilt, was sich so eben zugetragen (die Schrift war ihm feierlich überreicht worden), und nachdem er das Blatt nochmals durchflogen, überreichte er es mit un-

---

jene innigen Auffoderungen zu so edlem Ziele nicht verloren sein! Säumen Sie nicht länger, uns die entschwundenen Tage zurückzuführen, wo Polyhymniens Gesang die Geweihten der Kunst, wie die Herzen der Menge gleich mächtig ergriff und entzückte!

Sollen wir Ihnen sagen, mit wie tiefem Bedauern Ihre Zurückgezogenheit längst gefühlt worden? Bedarf es der Versicherung, daß, wie alle Blicke sich hoffend nach Ihnen wandten, Alle trauernd gewahrten, daß der Mann, den wir in seinem Gebiete vor Allen als den Höchsten unter den Lebenden nennen müssen, es schweigend ansah, wie fremdländische Kunst sich auf deutschem Boden auf den Ehrensitz der deutschen Muse lagert, deutsche Werke nur im Nachhall fremder Lieblingsweisen gefallen, und wo die Trefflichsten gelebt und gewirkt, eine zweite Kindheit des Geschmackes dem goldenen Zeitalter der Kunst zu folgen droht?

Sie allein vermögen, den Bemühungen der Besten unter uns einen entscheidenden Sieg zu sichern. Von Ihnen erwarten der vaterländische Kunstverein und die deutsche Oper neue Blüten, verjüngtes Leben und eine neue Herrschaft des Wahren und Schönen über die Gewalt, welchem der Modegeist des Tages auch die ewigen Gesetze der Kunst unterwerfen will. Geben Sie uns Hoffnung, die Wünsche Aller, zu denen je die Klänge Ihrer Harmonien gedrungen sind, baldigst erfüllt zu sehen! Dies ist unsere angelegentlichste zweite Bitte. — Möge das Jahr, das wir begonnen, nicht endigen, ohne uns mit den Früchten unserer Bitten zu erfreuen, und der kommende Frühling, wenn er der ersehnten Gaben eine sich entfalten sieht, für uns und die gesammte Kunstwelt zur zwiefachen Blütenzeit werden.

Wien im Februar 1824.

Gezeichnet:

Fürst C. Lichnowski.
Artaria et Comp.
v. Hauschka.
M. J. Leidesdorf.
J. E. von Wayna.
Andreas Streicher.
Anton Halm.
Abbé Stadler.
v. Felsburg, Hofsekr.
Ferd. Graf von Stockhammer.
Anton Diabelli.

Ferd. Graf v. Palffy.
Eduard Freiherr von Schweiger.
Graf Czernin, Oberst-Kämmerer.
Moritz Graf v. Fries.
J. F. Castelli.
Prof. **Deinhardstein.**
Ch. Kuffner.
F. N. Nehammer, ständ. Sekretär.
Steiner von Felsburg, Bank-Liquidator.

M. Graf v. Dietrichstein.
Ig. Edler v. Mosel, k. k. Hofrath.
Karl Czerny.
Moritz Graf v. Lichnowski.
v. Zeneskall.
Hofrath **Kiesewetter.**
L. Sonnleithner.
D. Steiner et Comp.
Lederer.
J. N. Bohler.

gewöhnlicher Ruhe mir, sich an's Fenster stellend und nach dem Zug der Wolken blickend. Daß er innerlich tief bewegt war, konnte mir nicht entgehn. Nachdem ich gelesen, legte ich das Blatt bei Seite und schwieg, abwartend, ob er nicht zuerst die Konversation beginnen werde. Nach langer Pause, während seine Blicke unabläßig die Wolken verfolgten, wendete er sich um und sagte in ganz hohem Tone, der seine innere Bewegung verrieth: „Es ist doch recht schön! — Es freut mich!"

Nicht leicht wurd' es Schindler, ihn zur Annahme der Einladung zu bewegen; er hatte den Sinnentaumel, der sich des Publikums bemächtigt, wohl erkannt und erachtete Publikum und Künstler für Großes nicht mehr empfänglich. Dennoch wollte er sich nicht versagen.

Schindler übernahm das Geschäftliche. Man beschloß, daß die Aufführung auf dem Hoftheater nächst dem Kärnther=Thore stattfinden solle. Große Schwierigkeiten erhoben sich durch die Versuche des Administrators D., der Kasse seines Theaters aus dem Beethovenschen Unternehmen einen Vortheil zuzuwenden; die Unterhandlungen wollten nicht fortrücken, weil D. sowohl wie Beethoven sich hartnäckig erwiesen und obenein täglich ihre Ansichten und Foderungen änderten. Endlich verabredeten Schindler, Graf Lichnowski und Schuppanzigh, sich zu bestimmter Zeit gleichsam zufällig bei Beethoven zusammenzufinden, ihn zu bestimmten Erklärungen zu bewegen, sie niederzuschreiben und Beethoven zur Unterzeichnung zu bewegen.

Die Absicht war gut; aber sie hatten den Karakter des Freundes und seinen zur andern Natur gewordenen Argwohn nicht erwogen. Beethoven merkte die Verabredung, schöpfte Verdacht und erließ folgende Absageschreiben.

„An den Grafen Moritz Lichnowski.

Falschheiten verachte ich. Besuchen Sie mich nicht mehr. Akademie (das Konzert) hat nicht statt.

Beethoven.

„An Herrn Schuppanzigh.

Besuche Er mich nicht mehr. Ich gebe keine Akademie.

Beethoven."

„An Herrn Schindler.

Besuchen Sie mich nicht mehr, bis ich Sie rufen lasse. Keine Akademie.

Beethoven."

Die Freunde waren edel genug, demungeachtet für sein Bestes zu sorgen und das Konzert nicht aufzugeben.

Es hatte in der That am 7. Mai statt. Das Haus war gedrängt voll und brachte eine Einnahme von 2220 Gulden W. W. Davon nahm die Administration des Theaters 1000 fl. vorweg, die Kopiatur kostete 800 fl., folglich blieben für Beethoven 420 Gulden W. W. Dafür hatte er den Verdruß der Unterhandlungen, alle Mühen eines solchen Unternehmens, den Streit mit den Sängern, die ihre Partien (mit Recht!) unausführbar hoch fanden, ertragen. Vergebens hatten die Sängerinnen Sontag und Unger, die Beethoven zu sich beschieden, um ihre Partien mit ihnen durchzugehn, ihm darüber Bemerkungen gemacht und die Unger ihn einen „Tyrannen aller Singorgane" genannt. Er erwiederte: sie seien nur beide durch die italienische Musik verwöhnt. „So quälen wir uns denn in Gottes Namen weiter!" machte die Sonntag.

Umlauf dirigirte. Beethoven stand in der Mitte des Orchesters, den Rücken gegen das Publikum gewandt. Er hörte nichts von Allem, auch nicht den ungeheuern Beifallssturm am Schluße der Symphonie. Die Unger mußte ihn herumdrehn, damit er den Jubel des Volks wenigstens sehe.

Das Konzert wurde in der zweiten Hälfte des Mai im großen Redoutensaale wiederholt. Nur mußte Beethoven sich gefallen lassen, daß die im ersten Konzert allein aufgeführten Messensätze

Kyrie, Credo, Agnus und Dona wegfielen und dafür von Signor Davidde Rossini's Di tanti palpiti, von der Sonntag eine Roulade des Merkadante, auch ein verlegenes Terzett von ihm selber, Empi, tremate, nebst der Fest-Ouvertüre eingeschoben würden.

Der Saal war nicht zur Hälfte gefüllt. Wohl hatte Beethoven das Publikum richtig beurtheilt; seine Zeit war vorüber. Die Unsterblichkeit erwartete ihn. Was er für sie weiter noch geschaffen, haben wir wenigstens im Allgemeinen angedeutet.

Doch — wir haben geirrt, wenn wir jene wohlgemeinte Unternehmung der Kunstfreunde oben die letzte Ehren- und Liebesbezeigung genannt. Im Volke lebte für den außerordentlichen Mann mit dem Seherblick, mit der Weltvergessenheit eines Propheten scheue Verehrung und stumme Liebe fort. Man hat eine Reihe Kohlenträger unter ihrer schweren Bürde stillstehn sehn, um den daherwandelnden, in sich versunkenen, seltsamen Mann ja nicht in seinem Sinnen zu stören.

Im Herbst 1825 bezog er seine letzte Wohnung vor der allerletzten, im sogenannten Schwarzspanierhause. Dort suchte ihn im Herbst 1826 Dr. Spieker aus Berlin auf. Er erzählt: „Beethoven wohnte in der Vorstadt am Glacis vor dem Schottenthore in einer freien Gegend, von wo man einer schönen Aussicht auf die Hauptstadt mit allen ihren Prachtgebäuden und der Aussicht dahinter genoß, in freundlichen sonnigen Zimmern. Im Wohnzimmer lagen in ziemlich genialer Unordung Partituren, Bücher u. s. w, aufeinandergehäuft, in der Mitte stand ein Flügel von Graff mit einem Schallapparat, einem Behälter, der die Schallwellen zusammenfassen und dem unter ihm sitzenden Spieler zuführen sollte. Das Meublement war einfach und das ganze Ansehn des Zimmers so, wie man es wohl bei Manchem findet, der in seinem Innern mehr auf das Regelrechte hält, als im Aeußern. Beethoven empfing uns sehr freundlich. Er war in einen einfachen Morgenanzug gekleidet, der zu

seinem fröhlichen jovialen Gesicht und dem kunstlos geordneten Haare sehr gut paßte*).

Schwere Kränkung sollte dem ehrwürdigen Meister noch am Ende seiner Tage von dem kommen, für den er so treue Sorgfalt**) geübt, so viel Opfer gebracht, von seinem Neffen.

---

*) Auf diesen Besuch bezieht sich der nachfolgende Brief vom 27. Oktober an Wegeler, Schindler in die Feder diktirt.

— — — Von meinen Diplomen schreibe ich nur kürzlich, daß ich Ehrenmitglied der K. Gesellschaft der Wissenschaften in Schweden, ebenso in Amsterdam und auch Ehrenbürger von Wien bin. — Vor Kurzem hat ein gewisser Dr. Spieker meine letzte große Symphonie mit Chören nach Berlin mitgenommen; sie ist dem Könige gewidmet, und ich mußte die Dedication eigenhändig schreiben. Ich hatte schon früher bei der Gesandtschaft um die Erlaubniß, das Werk dem Könige zueignen zu dürfen, angesucht, welche mir auch von ihr gegeben wurde. Auf Dr. Spieker's Veranlassung mußte ich selbst das korrigirte Manuscript mit meinen eigenhändigen Verbesserungen demselben für den König übergeben, da es in die K. Bibliothek kommen soll. Man hat mich da etwas von dem rothen Adler-Orden 2ter Klasse hören lassen; wie es ausgehen wird weiß ich nicht; denn nie habe ich derlei Ehrenbezeugungen gesucht, doch wäre sie mir in diesem Zeitalter wegen manches Andern nicht unlieb.

Es heißt übrigens bei mir immer: Nulla dies sine linea, und lasse ich die Muse schlafen, so geschieht es nur, damit sie desto kräftiger erwache. Ich hoffe noch einige große Werke zur Welt zu bringen, und dann, wie ein altes Kind, irgendwo unter guten Menschen meine irdische Laufbahn zu beschließen. — Du wirst bald durch die Gebrüder Schott in Mainz einige Musikalien erhalten. — Das Portrait, welches Du beiliegend bekömmst, ist zwar ein künstlerisches Meisterstück, doch ist es nicht das letzte, welches von mir verfertigt wurde. — Von Ehrenbezeigungen, die Dir, ich weiß es, Freude machen, melde ich Dir noch, daß mir von dem verstorbenen König von Frankreich eine Medaille zugesandt wurde, mit der Inschrift: Donné par le Roi à Monsieur Beethoven welche von einem sehr verbindlichen Schreiben des premier gentilhomme du Roi Duc de Châtres begleitet wurde.

Mein geliebter Freund! nimm für heute vorlieb; ohnehin ergreift mich die Erinnerung an die Vergangenheit, und nicht ohne viele Thränen erhältst Du diesen Brief. Der Anfang ist nun gemacht, und bald erhältst Du wieder ein Schreiben; und je öfter Du schreiben wirst, desto mehr Vergnügen wirst Du mir machen. Wegen unserer Freundschaft bedarf es von keiner Seite eine Anfrage. und so lebe wohl; ich bitte Dich, Dein liebes Lorchen und Deine Kinder in meinem Namen zu umarmen und zu küssen, und dabei meiner zu gedenken. Gott mit Euch Allen!

Wie immer Dein treuer, Dich ehrender wahrer Freund

Beethoven.

**) Wie väterlich treu und edelsinnig diese Sorge gewesen, bezeugen unter

Der Jüngling kehrte jetzt, 17 Jahr alt, aus dem Erziehungshause zum Oheim zurück und besuchte den philosophischen Lehrkurs auf der Universität. Kaum im Besitze seiner Freiheit, suchte er

---

Anderm neunundzwanzig Briefe, die Beethoven allein im Sommer 1825 aus Baden an den Neffen geschrieben. Schindler theilt ihrer 12 mit, von denen wenigstens einige hier Raum finden sollen.

„Am 18. Mai.

..... Einem nun bald 19jährigen Jüngling kann es nicht anders als wohl anstehen, mit seinen Pflichten für seine Bildung und Fortkommen auch jene gegen seinen Wohlthäter, Ernährer zu verbinden. Habe ich doch dieses auch bei meinen armen Eltern vollführt. Ich war froh, wie ich ihnen helfen konnte. Welcher Unterschied in Ansehung Deiner gegen mich!

Leichtsinniger!

Leb' wohl.

„Am 22. Mai.

Bisher nur Muthmaßungen, obschon mir von Jemand versichert wird, daß wieder geheimer Umgang zwischen Dir und Deiner Mutter. — Soll ich noch einmal den abscheulichsten Undank erleben?! Soll das Band gebrochen werden, so sei es, Du wirst von allen unparteiischen Menschen, die diesen Undank hören, gehaßt werden. Die Aeußerung des Herrn Bruders, und Deine gestrige Aeußerung in Ansehung des Dr. S....r, der mir natürlich gram sein muß, da das Gegentheil bei den Landrechten geschehen von dem, was er verlangt; in diese Gemeinheiten sollte ich mich noch einmal mischen? Nein, nie mehr. — Drückt Dich das Paktum? In Gottes Namen! Ich überlasse Dich der göttlichen Vorsehung, das Meinige habe ich gethan, und kann deßwegen vor dem Allerhöchsten aller Richter erscheinen."

(Aus dem September.)

.....„Ich wünsche nicht, daß Du den 14. September zu mir kommest. Es ist besser, daß Du diese Studien endigst. — Gott hat mich nie verlassen. Es wird sich schon noch Jemand finden, der mir die Augen zudrückt. — Es scheint mir überhaupt ein abgekartetes Wesen in dem Allen, was vorgegangen, wo der Herr Bruder (Pseudo) eine Rolle mitspielt. — Ich weiß, daß Du später auch nicht Lust hast bei mir zu sein, natürlich, es geht etwas zu rein zu bei mir.... Du brauchst auch Sonntag nicht zu kommen, denn wahre Harmonie und Einklang wird bei Deinem Benehmen nie entstehn können. Wozu die Heuchelei? Du wirst dann erst ein besserer Mensch; Du brauchst Dich auch nicht zu verstellen, nicht zu lügen, welches für Deinen moralischen Karakter endlich besser ist. Siehst Du, so spiegelst Du Dich in mir ab! Was hilft das liebevollste Zurechtweisen!! Erboßt wirst Du noch obendrein. — Uebrigens sei nicht bange, für Dich werde ich immer wie jetzt unausgesetzt sorgen. Solche Scenen bringst Du in mir hervor!....

gegen das ausdrückliche Verbot des Oheims seine unglückliche Mutter auf. Brachte dies schon ärgerliche Stunden, so wurde die Sache noch viel schlimmer, als der junge Mensch begann, seine Studien zu vernachlässigen, und zwar so unverantwortlich, daß er von der Universität entlassen werden mußte. Auf seinen Wunsch brachte ihn der Oheim, der allmählig erkannte, daß er „noch einmal den abscheulichsten Undank erleben" sollte, am polytechnischen Institut unter. Auch hier versäumte der Neffe seine Pflichten und kam im August 1826 dahin, durch Selbstmord enden zu wollen. Er wurde von Amtswegen in Gewahrsam gebracht, damit dort für seine religiöse Erziehung Sorge getragen würde. Welche Kränkung für Beethoven, seinen Neffen so gesunken und seinen eignen Namen — wie er die Sache nahm — angetastet zu sehen!

Gegen Ende des Oktober wurde der junge Mensch seinem Oheim wieder übergeben, jedoch mit der bestimmten Weisung von Seiten der Obrigkeit, daß ihm nur ein Tag gewährt sei und der junge Mensch dann Wien verlassen müsse.

Einstweilen bot Beethovens Bruder Johann, der Gutsbesitzer, dem tiefgebeugten Bruder und seinem Neffen Unterkunft auf seinem Gut an, dem Hofrath von Breuning aber gelang es, den jungen

---

Leb' wohl! Derjenige, der Dir zwar nicht das Leben gegeben, aber gewiß doch erhalten, und was mehr als alles Andre, für die Bildung Deines Geistes gesorgt hat, väterlich, ja mehr als das, bittet Dich innigst, ja auf dem einzigen wahren Wege alles Guten und Rechten zu wandeln.

Dein treuer, guter Vater."

In Vielem mag Beethoven geirrt haben. Vor Allem in der Uebernahme der Vater- oder Vormunds-Pflichten; dazu war er bei seinen Arbeiten, seiner Weltfremde und Harthörigkeit nicht geeignet, und so fehlt' es an steter Leitung, wahrer Erziehung des jungen Menschen. Dann in dem Eingreifen in das kindliche Verhältniß zur Mutter, deren sittliche Stellung bedenklich gewesen sein mag, nimmer aber das natürliche Band lösen konnte. Gegen Natur und frühzeitige Versäumung, was vermögen da briefliche und mündliche Ermahnungen? sie ermüden nur. Dann endlich scheint Beethoven nicht begriffen zu haben, daß Wohlthaten um so weniger Dankbarkeit finden, je größer sie sind.

Er hat seine Irrthümer (wenn es Irrthümer waren, wer kann von Weitem sicher urtheilen?) schwer gebüßt, mit dem Tode, kann man sagen.

Menschen als Kadetten in dem Regimente des Feldmarschall-Lieutenants von Stutterheim unterzubringen. Beethoven hat dem General aus Dankbarkeit sein Cismoll-Quatuor Op. 131 gewidmet.

Die Jahreszeit und die unglaubliche Rücksichtslosigkeit, die Beethoven auf dem Gute von Bruder und Neffen zu erdulden hatte, zwangen ihn, nach Wien zurückzukehren, und zwar bei rauhem Wetter in offnem Wagen, weil der Bruder sich weigerte, ihm seinen verschlossenen Wagen anzuvertrauen.

Am 2. Dezember kam Beethoven krank in Begleitung seines Neffen nach Wien zurück; er war von der Lungenentzündung ergriffen.

Seine beiden frühern Aerzte, Braunhofer und Staudenheim, wurden wiederholt vergebens gebeten, seine Behandlung zu übernehmen.

Nun erhielt der Neffe Auftrag, einen Arzt herbeizuschaffen. Der Neffe zog vor auf das Billard zu gehn. Doch fiel ihm bei'm Spiel der Auftrag des Oheims ein und er übertrug dem Kellner, sich nach einem Arzt für den kranken Oheim umzusehn. Der vergaß es.

Zufällig erkrankte der Kellner selbst und mußte in die Klinik des Professor Wawruch geschafft werden. Hier fiel ihm nach mehreren Tagen der Auftrag ein, den er von Beethoven's Neffen erhalten hatte. Er entledigte sich desselben und Dr. Wawruch eilte nun sogleich zu dem so lange hülflos Gebliebenen. Es war zu spät.

Gleichwohl hat Beethoven diesen Neffen zum Universalerben ernannt. Er hat gehalten, was er im Briefe vom 22. Mai versprochen.

Die Krankheit, so lange vernachlässigt, war in Wassersucht umgeschlagen. Schon am 18. Dezember mußte die erste Punktion unternommen werden, am 8. und 28. Januar 1827 die zweite und dritte. Am 27. Februar fand die vierte Operation statt. Zehn

Tage vorher gedachte er seiner Jugendfreundschaften und diktirte den letzten Brief an Wegeler. *)

Gegen Ende des Januar hatte sich auch Dr. Malfatti, Beethovens ehemaliger Freund, endlich nach langem Bitten und Flehen bereit finden lassen, sich des Leidenden in Gemeinschaft mit Dr. Wawruch anzunehmen. Beide Aerzte gaben dem durch die drei ersten Operationen tief erschöpften Kranken zur Erweckung der Lebenskraft Punsch-Eis in bedeutender Menge. Seine Kraft schien sich zu heben; schon warf er die bisherige Lektüre Walter Scotts mit den Worten: „Der Kerl schreibt doch blos für's Geld!" weg und begann, gegen das Verbot der Aerzte, sich wieder geistig zu bethätigen, an einer vierhändigen Sonate für Diabelli weiter zu arbeiten.

Selbst in diese letzten Tage hinein verfolgte ihn die Sorge um seine und des Neffen Subsistenz, für den er zu sorgen sich gedrungen fühlte und sogar gesetzlich verpflichtet war. Wie, wenn das Krankenlager ihn lange vom Erwerb abhielt? wo sollte er

---

*) Wien, den 17. Februar 1827.

Mein alter, würdiger Freund!

Ich erhielt wenigstens glücklicher Weise Deinen zweiten Brief von Breuning; noch bin ich zu schwach, ihn zu beantworten; Du kannst aber denken, daß mir alles darin willkommen und erwünscht ist. Mit der Genesung, wenn ich es so nennen darf, geht es noch sehr langsam. Es läßt sich vermuthen, daß noch eine vierte Operation zu erwarten sei, obwohl die Aerzte noch nichts davon sagen. Ich gedulde mich und denke: alles Uebel führt manchmal etwas Gutes herbei. — Nun aber bin ich erstaunt, als ich in Deinem letzten Briefe gelesen, daß Du noch nichts erhalten. — Aus dem Briefe, den Du hier empfängst, siehst Du, daß ich Dir schon am 10. Dezember v. J. geschrieben. Mit dem Portrait ist es der nämliche Fall, wie Du, wenn Du es erhältst, aus dem Datum darauf wahrnehmen wirst. „Frau Steffen sprach". — Kurzum, Steffen verlangte Dir diese Sachen mit einer Gelegenheit zu schicken, allein sie blieben liegen, bis zum heutigen Datum, und wirklich hielt es noch schwer, sie bis heute zurück zu erlangen. Du erhältst nun das Portrait mit der Post durch die Herren Schott, welche Dir auch die Musikalien übermachten. — Wie viel möchte ich Dir heute noch sagen; allein ich bin zu schwach; ich kann daher nichts mehr, als Dich mit Deinem Lorchen im Geiste umarmen. Mit wahrer Freundschaft und Anhänglichkeit an Dich und an die Deinen

Dein alter, treuer Freund
Beethoven.

Hülfe finden? Bei seinem Bruder Johann? — Der hatte eben, als die Aerzte ein Heu-Dunstbad für nöthig erachteten und er, der Gutsbesitzer, um Heu ersucht wurde, sich geweigert, unter dem Vorwande, sein Heu sei zu schlecht.

So wandte sich Beethoven in zwei Briefen, vom 22. Februar und 14. März, an Moscheles und G. Smart, um durch sie Unterstützung von der philarmonischen Gesellschaft in London zu erhalten. Im zweiten Briefe schreibt er: „Am 27. Februar wurde ich zum vierten Mal operirt, und jetzt sind schon sichtbare Spuren da, daß ich bald die fünfte zu erwarten habe. Wo soll das hin, und was soll aus mir werden, wenn es noch einige Zeit so fortgeht?! Wahrlich ein sehr hartes Loos hat mich getroffen! Doch ergebe ich mich in die Fügung des Schicksals, und bitte Gott stets nur, er möge es in seinem göttlichen Rathschluß so lenken, daß ich, so lange ich noch hier den Tod im Leben erleiden muß, vor Mangel geschützt werde. Dies würde mir so viel Kraft geben, mein Loos, so hart und schrecklich es immer sein möge, mit Ergebenheit in den Willen des Allerhöchsten zu ertragen.

Der Verein sandte unter dem 1. März 100 Lstr. und erklärte sich zu Weiterm bereit, und Beethoven konnte noch unter dem 18. März einen Dankbrief diktiren.

Uebrigens erwies sich später seine Sorge ungegründet. Es befanden sich beim Eingang des englischen Geldes noch 100 Gulden in Kasse, und im Nachlaß fanden sich Bankaktien im Betrage von 10,232 Gulden. Allein hat er darum die Sorge weniger empfunden? und konnte er, der nie gerechnet, unter den Zerrüttungen der Krankheit und Angesichts des Todes die Verhältnisse klar überschauen?

In diesen Tagen vernahm er, Hummel werde in Wien erwartet. Der einstige Groll war längst vergessen; er freute sich der Ankunft des Kunstgenossen und rief: „Ach, wenn er mich nur besuchen wollte!“ Und Hummel kam, und weinte beim Anblick der Leidensgestalt bitterlich. Beethoven aber suchte ihn zu beruhigen,

zeigte ihm ein eben erhaltenes Bild von Haydn's Geburtshaus und sprach: „Sieh, lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; heut habe ich's zum Geschenk erhalten und es macht mir große Freude. Eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde!" Hummel besuchte ihn mehrmals und sie versprachen einander, sich nächsten Sommer in Karlsbad wieder zu sehn.

Noch am 18. März war er eines seiner würdigsten Freunde, des Kaufmanns Wolfmeier, eingedenk und bestimmte, daß sein letztes Quatuor demselben als Ehrengeschenk gewidmet werde. Ueberhaupt sah er dem nahen Tode mit der Fassung eines Weisen entgegen.

Denn nahe stand ihm nun der Tod.

„Als ich am Morgen des 24. März (erzählt Anselm Hüttenbrenner, ein Musikfreund und Komponist aus Grätz, der herbeigeeilt war, Beethoven noch einmal zu sehen) zu ihm kam, fand ich sein ganzes Gesicht verstört und ihn so schwach, daß er sich unter der größten Anstrengung nur mit zwei bis drei Worten verständlich machen konnte." Der Arzt kam herzu und erklärte, daß Beethoven mit schnellen Schritten seiner Auflösung entgegen gehe, Das Testament war schon Tags zuvor gemacht; jetzt baten Hüttenbrenner und Wawruch ihn, sich mit den Sterbesakramenten versehen zu lassen. Gegen 12 Uhr kam der Pfarrer und „die Funktion ging mit der größten Auferbauung vorüber. Nun erst schien er selbst an sein nahes Ende zu glauben; denn kaum war der Geistliche fort, als er zu mir und den umstehenden Freunden sagte: Plaudite amici, comoedia finita est! Hab' ich's nicht immer gesagt, daß es so kommen wird?"

„Gegen Abend verlor er das Bewußtsein und fing an zu phantasiren. Dieser Zustand dauerte fort bis zum 25. Abends, wo sich schon sichtbare Todesspuren zeigten." Der furchtbarste Kampf zwischen Tod und Leben begann in diesem urkräftig angelegten Organismus, und währte bis zum 26., ein Viertel vor sechs Uhr Abends.

Der Geist entfloh unter einem furchtbaren Gewittersturm, der das Firmament durchtoste.

Hüttenbrenner schloß ihm die Augen. Seine nächsten Freunde, Schindler und Breuning, waren gegangen, das Grab in Liebespflicht zu besorgen. Sie dankten mit lauter Stimme Gott, als jener bei der Rückkehr ihnen zurief: es ist vollbracht!

Unermeßlich war die Theilnahme und das Leichengefolge bei der feierlichen Bestattung, die am 29. März, Nachmittags 3 Uhr, statt hatte.

Ein Jahr später, am 29. März 1828 wurde das Grab mit einem einfachen Denkmal bezeichnet. Ein Trauerchor sang nach einer Weise des Geschiednen:

Du, dem nie im Leben
Ruhstätt ward und Heerd und Haus:
Ruhe nun im stillen
Grabe, nun im Tode aus!

Ende.

Druck von G. Hickethier (vorm. J. Petsch) in Berlin.

Anhang.

I.

Einige Bemerkungen
über
Studium und Vortrag der Beethovenschen Klavierwerke.

1. Lage der Sache.

In Bonn haben sie ihm ein herrliches Denkmal*) gesetzt, von Erz ein Bild, wie er sinnend gestanden und innerlich neue Tonwelten vernommen, nachdem die Außenwelt ihm stumm geworden.

Das rechte Denkmal, dauernder als Erz, sind doch nur seine Werke; aber nicht die papiernen Drucke, die alle Verlagshandlungen um die Wette vor uns ausbreiten, sondern ihr Lebendigwerden und

*) Hähnel, in Dresden, hat es geformt, das Bild ist 10, das Fußgestell 15 Fuß hoch. Der nach oben gewandte Blick verräth das Aufblitzen des schöpferischen Gedanken, die Rechte hebt sich, denselben in dem von der Linken gehaltenen Notenbuch aufzuzeichnen, Kraft des innerlichen Schauens, des Willens und gestaltenden Vermögens sind den Zügen und der ganzen Haltung aufgeprägt. Sinnbilder schmücken das Fußgestell: vorn die Phantasie, auf dem Rücken einer Sphinx dahingetragen; auf der Rückseite die Symphonie, eine schwebende von vier Genien (die vier Sätze) umgebene weibliche Gestalt, der erste Genius hält das Schwerdt, der zweite die Schlange und die umgekehrte Schlange, der dritte Thyrsus und Kastagnetten, der vierte den Triangel. Rechts und links bezeichnen weibliche Gestalten, die eine vor der Orgel sitzend, die andre mit den Masken des antiken Theaters Kirchenmusik und Drama.

Fortleben in uns und durch unsre Theilnahme. Buchstab' und Notenschrift sind todte Zeichen; aber auch Herunterspielen der Noten wie Hersagen der überlieferten Worte, das ist todtes Gewerkele, wenn nicht der Geist, der sich in ihnen hat offenbaren wollen, von uns gefaßt und durch uns wirksam wird, — derselbige Geist, kein anderer, nicht unser eigen-persönlicher, nicht der Sinn allgemeinen Uebereinkommens, oder herkömmlicher Schulsatzung, sondern der Geist Beethovens.

Beethoven kann nicht in uns und durch uns fortleben, wenn wir nicht seinen Geist erkannt, den Sinn seiner Dichtungen in uns aufgenommen haben. Dasselbe gilt allerdings für jeden Tonkünstler. Bei ihm aber hat die allgemeine Foderung ungleich weitere Bedeutung, wie bei der größten Mehrzahl der Komponisten. Denn er war, das haben wir im Anschaun seines Lebens und seiner Schöpfungen erkannt, ein durch und durch eigenthümlicher Geist; er war nicht wie die Andern. Er will für sich begriffen sein, während die Andern untereinander gar Vieles gemeinsam haben, so daß Einer von ihnen ungleich mehr auf den Andern vorbereitet und hinführt, als auf Beethoven. Haydn führt auf Mozart, so gewiß der Letztere hohe Eigenthümlichkeit bewährt und einen mächtigen Fortschritt über Haydn hinausgethan; selbst Clementi kann im Klavierfach einigermaßen auf Mozart vorbereiten. Beethoven, so gewiß er der Erbe und Fortführer seiner großen Vorgänger ist, fodert einen neuen Standpunkt der Auffassung und Ausführung, weil er selber einen neuen in der Komposition einnimmt; man muß von der Verständniß Mozarts oder aller Andern noch eine große Strecke vorrücken, um zu ihm zu gelangen.

Es kommt noch etwas hinzu. Wer einige Werke anderer Komponisten gefaßt, hat im Grund' alle Werke derselben Komponisten sich angeeignet. Dasselbe gilt keineswegs von Beethoven. Man kann einen Theil seiner Werke sich angeeignet haben, ohne darum der übrigen versichert zu sein. Die Symphonien 1, 2, 4, 8 sichern keineswegs die Verständniß der Symphonien 3, 5, 7, 9; die Quar-

tette Op. 59 gehen so weit über die Op. 18 hinaus, wie sie (ungefähr!) hinter dem Quatuor Op. 132 zurückbleiben; die Sonaten Op. 22, 54, 53 stehen von denen Op. 28, 27, 81 so weit ab, wie diese von Op. 106, 90, 101, 109 bis 111. Jede dieser nur unvollständig und ungenau zusammengestellten Reihen macht besondre Ansprüche, ja jedes Werk will für sich gefaßt sein. Der Grund liegt darin, daß — wohl zu merken, in der Instrumentalmusik — die frühern und die Mehrzahl aller Komponisten Tonspiel und allgemeine Stimmung, Beethoven aber Ideen zum Inhalt ihrer Werke gab; jene sind allgemeiner Natur, diese wollen jede an sich gefaßt sein.

Allerdings ist der Preis auch im Verhältnisse mit der aufgewendeten Arbeit; er ist kein geringerer, als der Eintritt in das Reich der Idee.

Hierauf kommt es an.

Daher hat aber auch Beethoven, besonders in der Klavierkomposition, von Anfang an bis jetzt keine beharrlichern Widersacher gehabt, als diejenigen Musiker, deren Standpunkt außerhalb diesem Reiche liegt, die sich ausschließlich oder überwiegend der Technik statt dem Idealen in der Kunst ergeben haben: die Virtuosen — „da orgelt Jeder nur ab, was er selbst gemacht hat" — die Virtuosen und die „Klaviermeister," wie Beethoven sie, bezeichnend für den technischen Standpunkt, nennt. Eine Zeitlang — lange genug — lehnte man Beethovens Werke als „nichtklaviermäßig" ab, weil sie allerdings nicht in den herkömmlichen Müllerklapp der Etüden und sonstigen Handwerke passen. Man kann in Etüden, in Konzert- und Salonsachen wohlgeübt und sattelfest sein — und stößt im Beethoven, selbst in technisch-leicht angelegten Sachen (z. B. in der Sonate Op. 90) auf unvorhergesehene Schwierigkeiten, die — immer aus dem technischen Standpunkte betrachtet — nicht einmal „dankbar" sind, das heißt: weder auffallen und Bewunderung eintragen, noch irgendwo wiederkehren, daß die Mühe sich vielseitig verwerthe.

Jetzt helfen dergleichen Ausreden nicht mehr; Beethovens Geist ist zu mächtig geworden in den ächten Musikern und im Volke. Nun wird also von den geistesträgen oder unkünstlerischen, indealitätslosen Lehrern das System der Hinhaltungen versucht. Man verspricht Beethoven und sein ernstliches Studium; aber erst müsse der Schüler „für ihn reif werden," — wodurch? an welchen andern Werken? in welcher Zeit? wird nicht gesagt. Oder man läßt sich wirklich zu Beethovenschen Kompositionen — zwischen Massen von allerlei andern Sachen herbei. Da figuriren denn vor allen andern jene Sonaten Op. 49 und 79, die*) kaum für Beethovensche gelten können. Später kommt dann die Sonate pathétique an die Reihe; wer nichts von Beethoven gespielt, hat wenigstens die pathétique gespielt. Die geschicktesten Schüler werden dann endlich von den Etüden und Konzertstücken aus zu der Cis moll- und F moll-Sonate (Op. 27 und 57) geführt; darf man von der Darstellung auf die Absicht zurückschließen, so verdanken beide Werke diesen Vorzug dem Glanze, den die Technik in den Finale's verbreiten kann.

Mit ihnen hat die Gewohnheit begonnen, Beethovensche Sonaten in Konzerten vorzutragen; der Wunsch, Neues zu bringen, allerdings auch die Vorliebe und der umfassendere Gesichtskreis der Künstler unter den Virtuosen hat dann auf andre Werke geführt. Diese ganze Richtung hat neben dem unverkennbar Vortheilhaften auch ihre bedenkliche Seite. Bedenklich ist die Verpflanzung der Beethovenschen Sonaten in den zerstreuungsvollen Konzertsaal. Die meisten sind zu innerlichen Inhalts, zu sehr auf Sammlung des Gemüths und stille Versenkung in ihr ideales Leben hingewiesen, als daß sich im Ausführenden und in den Zuhörern stets die rechte Stimmung voraussehn ließe. Daß es glorreiche Widerlegungen dieser allgemeinen Annahme giebt (wie denn eben, am 11. Oktober, Herr von Bülow die Sonate Op. 101, diese Sensitive unter den Tongedichten Beethovens, öffentlich mit bewundernswürdiger Auffassung

*) Man lese Th. 1. S. 74 nach.

und unter der innigsten und enthusiastischen Theilnahme des Publikums vorgetragen) wird Niemand freudiger anerkennen als wir. Wie erwünscht es auf der andern Seite ist, so Viele, denen kein anderer Zutritt zu Beethoven offen steht, auf diesem Wege mit ihm bekannt zu machen, leuchtet ein.

Möge nur Niemand bei dieser Konzertbekanntschaft sich beruhigen, der nähere Bekanntschaft machen kann! Die wenigsten Konzertisten oder Virtuosen haben sich (wie schon Schindler bemerkt) bis jetzt für Beethoven verständnißvoll gezeigt; und wenn! vertrauliche Mittheilung im engen Kreise, über alles aber eigne Beschäftigung gewähren unendlich mehr, als dies einmalige Ueberhinhören an fremder Stelle. Haben wir doch sogar hören müssen: „nur der Virtuos sei im Stande, Beethoven zu spielen!" Weh' ihm und uns, wenn wir auf die Virtuosen hätten warten müssen! Nein. Wie Jeder seinen Goethe für sich liest und lieben gelernt, ohne erst auf deklamirende Schauspieler und Rhetoren zu warten, so soll Jeder, der es vermag — und so weit er es vermag, selber seinen Beethoven spielen und immerfort spielen. Und wer das nicht vermag, der soll sich an seinen nächsten Freund wenden und von dem sich vortragen und wiederholen lassen, was er selber nicht zu Gehör zu bringen vermag. Schließt sich dann der wiederholten Darstellung trauliche Erörterung an, so wird erhöhter Genuß und erhöhte Empfänglichkeit und Bildung nicht ausbleiben.

Wer auf diesem Weg über den Künstler oder auch nur über einzelne Werke bestimmte Anschauungen gewonnen, der lasse sie sich nicht durch den Glanz überlegner Virtuosität, durch das Gewicht eines berühmten Namens oder durch den Beifall des Salons rauben. In der Kunst giebt es keine Autorität, Jeder, Künstler und Kunstfreund, ist da zuletzt auf sich selber zurückgewiesen; man kann so wenig ein Kunstwerk durch einen Andern auffassen, als man durch einen Andern lieben kann. Sich nicht abschließen, alles hören, aber dann auch alles prüfen und zuletzt sich aus eignem künstlerischem Gewissen entscheiden: das ist hier allein das Rechte.

2. Der Anspruch an die Technik.

Wir haben nicht gelten lassen dürfen, daß nur der Virtuos im Stande sei, Beethoven zu spielen; in der That — so geistreich und künstlerisch der Virtuos ist, der es ausgesprochen — ein übereiltes Wort, da das Maaß der technischen Schwierigkeit in den verschiedenen Werken so äußerst verschieden ist. Daß eine bestimmte technische Vorbildung für Beethovens Werke, wie für alle andern erfoderlich sei, wer wollte das verkennen? Nur ist das Maaß derselben, wie gesagt, für die verschiedenen Werke höchst verschieden. Für einige, z. B. für die C moll- und F dur-Sonaten, Op. 10, für die Sonaten Op. 14 und andre, genügt ungefähr der Standpunkt der mozart-clementischen Technik; andre Werke, z. B. die Sonate Op. 106, fodern die höchste technische Ausbildung; ja nehmen eine vielseitigere in Anspruch, als alle Virtuosensachen zusammengenommen. Selbst die für den Schauplatz des Virtuosenthums bestimmten Konzerte stellen sich in ähnlicher technischer Verschiedenheit dar; man vergleiche nur das Es-dur-Konzert mit allen übrigen, besonders den ersten.

Vor Allem gewährt diese Verschiedenheit der technischen Ansprüche die sehr wichtige Ueberzeugung, daß es keineswegs nothwendig ist, irgend einen hochgelegenen Standpunkt technischer Bildung abzuwarten, bevor man sich zu Beethoven heranwagt, sondern daß seine Werke sich ohne Schwierigkeit in eine Stufenfolge bringen lassen, die von einem mittlern oder noch tiefern Standpunkte technischen Geschicks beginnt und allerdings bis zu der höchsten technischen Ausbildung hinanreicht, dies aber in wohlbemessenem Fortgange. Beginnen wir mit den vierhändigen Märschen Op. 45 und erwählten Sätzen aus den Bagatellen, so würden sich ihnen mit Uebergehung der Sonaten Op. 6, 49 und 79 und der meist uneinträglichen Variationenhefte die 32 Variationen Nr. 36 (Th. 1 S. 1) die Sonaten Op. 14, 13, 2, 10, 22, 26, 28, 7, 54, 31, 90, 27, 81, 101, 110, 57, 109, 53, 111, 106 in stufenweisem Fort-

schritte der technischen Schwierigkeit ausschließen. Man bemerke, daß wir hier nur andeuten wollen, nicht einmal die Werke vollständig zusammenstellen. Genaue Feststellung ist nicht möglich, da die einzelnen Werke mannigfache Geschicklichkeiten in Anspruch nehmen, die verschiedentlich unter den einzelnen Spielern vertheilt sind, und dem Einen leicht erscheinen lassen, was dem Andern schwer ist.

Diese Bemerkung ist von großer Wichtigkeit. Es handelt sich keineswegs blos darum, dem Einzelnen ein Paar Jahr früher zum Genuß Beethovenscher Werke zu verhelfen, sondern überhaupt die rechte Bildungszeit für diese Werke nicht zu versäumen. Auch in geistiger Beziehung bieten dieselben nämlich eine wohlabgemessene lange Stufenfolge. Wer die leichtfaßlichern Werke, z. B. Op. 22, 14, 2, 54, 53 u. s. w. sicher aufzufassen vermag, ist darum noch nicht für die tiefern Werke, z. B. 28, 27, 109 u. s. w. geistig reif; er kann sich auch diese Reife nicht sprungweise, sondern nur durch allmählige Erhebung an den geistig zugänglichern Werken erwerben. Und die geistige Aneignung in der Kunst ist, was Viele vergessen, nicht ein Anlernen, sondern Hineinleben, fodert Hingebung, Sichgehnlassen, Muße. Soll nun ein mehrjährig geübter Spieler mit jenen technisch für ihn leicht gewordnen Werken beginnen, so wird er äußerlich schnell mit ihnen fertig, sie wecken und fesseln seinen Spieleifer nicht, er glaubt sie abfertigen zu können und abgefertigt zu haben, wie die andern Sachen, die bisher ihn beschäftigt haben — und streift über sie hin, sucht technisch Bedeutenderes, bevor er jene Werke, die Vorschule der tiefern, geistig sich angeeignet hat.

Ja, wer sich allzulange mit technischen Werken beschäftigt, allzulange seinen Geist von der geistigern oder tondichterischen Bahn zurückgehalten, dem ist, was er so lange geübt, zur Natur geworden und die Empfänglichkeit für wahre Tondichtung verloren gegangen, so daß endlich selbst der ernstliche Vorsatz an der innerlich anerzognen Unfähigkeit scheitert. Dies kann man häufig an Virtuosen beobachten, die nach langer, oft glänzender Bethätigung auf

ihrer Laufbahn zuletzt auch zu Beethovenschen Werken greifen, natürlich gleich mit den „technisch-dankbarern" anfangen und dann gründlich beweisen, wie fern sie für immer dem Geiste des Tondichters stehn*).

Diese Ansicht stimmt mit der Beethovens selber vollkommen überein. Er selbst, in der frühern Zeit (bis Taubheit ihn hemmte) Konzertspieler, sprach von den Virtuosen aus: „Mit der Geläufigkeit der Finger laufe solchen Herren gewöhnlich Verstand und Empfindung davon." Ja er war der Meinung: „der gesteigerte Mechanismus im Pianofortespiel werde zuletzt alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen**);" eine Meinung, in der verhältnißmäßig noch unschuldvollen Zeit der Ries, Hummel, Moscheles, Kalkbrenner ausgesprochen, in unsre Zeit mit der Macht einer Prophezeihung hinübertönend. Es will sogar scheinen, daß Beethoven sich früh genug bisweilen Vernachlässigungen der Technik habe zu Schulden kommen lassen***). Ries rühmt den „unnachahmlichen Ausdruck" des Beethovenschen Spiels, setzt aber hinzu: „obgleich er am reinen Spiel Manches zu wünschen übrig ließ;" und das fällt in die Jahre 1800 bis 1805. Auch Schindler giebt (aus der Zeit von 1810 oder 1813 an) gleiches Zeugniß. Wir dürfen übrigens, wenn der überlegene Meister dies oder jenes vernachlässigt hat, selbstverständlich nicht hierin ihm nachthun, sondern müssen alle Kraft und Sorgfalt aufbieten, darin, worin er unerreichbar hochsteht, uns ihm näher zu ringen. Aber wir erkennen

*) Der Verf. darf sich hier im Interesse der Sache wohl auf langjährige Erfahrung und Beobachtung berufen. Früher eine Reihe von Jahren Klavierlehrer, später im Kompositionsunterricht von Kunstjüngern umgeben, die ihre Klavier-Studien anderswo gemacht, ihm aber beständig darlegen müssen, — dazu sechs Jahre lang Mitdirector des Konservatoriums, bekannt mit den vorzüglichsten Spielern von Ries und Hummel bis Liszt und Bülow, hat ihm wenigstens die Gelegenheit, zu beobachten, nicht gefehlt.

**) B's Brief an Ries vom 16. Juli 1823.

***) Vergl. Th. 1. S. 137.

doch an diesem Zuge, wo er selber den Entscheidungspunkt gesehn; und hiernach werden wir mit Zutrauen zu der Kraft in uns, die nach Beethoven verlangt, aber auch mit sorgfältigster Wahrnehmung der technischen Seite herantreten.

3. Ein Mangel der heutigen Technik.

In Bezug auf diese Technik ist aber noch ein sehr wichtiger besonderer Punkt zu erwägen.
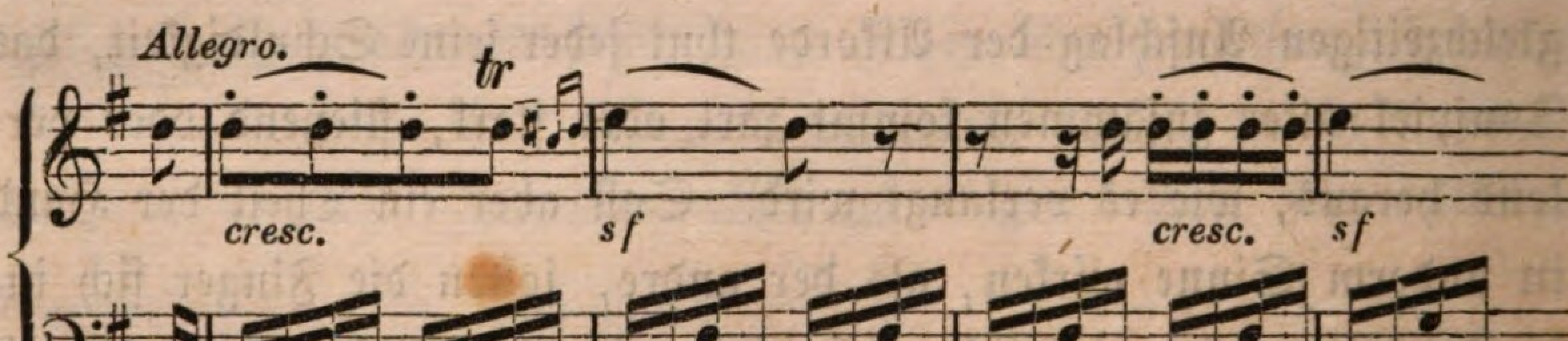
Allerdings hat nämlich der Mechanismus des Klavierspiels in den letzten Jahrzehnten große Fortschritte gemacht, aber nur einseitige; Glanz und Macht des Instruments sind als vornehmstes Ziel angesehen worden, Vieltönigkeit — und dazu Vorherrschen des Arpeggio als vornehmstes Mittel. Diese Richtung hat mit Nothwendigkeit dahin geführt, die Hand mit ihren Fingern mehr als ein Ganzes, als ein einziges Organ zu behandeln. Mit gleicher Nothwendigkeit hat die Selbständigkeit der einzelnen Finger gegen jene Richtung auf das Ganze zurücktreten müssen. Sie leisten bei den guten Spielern jeder in der Reihe, im Verein mit den andern, was man nur verlangen kann; in den Laufern, Arpeggien und im gleichzeitigen Anschlag der Akkorde thut jeder seine Schuldigkeit, das Tonspiel aller zusammen kommt zart oder stark, fließend oder perlend heraus, wie es verlangt wird. Soll aber ein Theil der Hand in anderm Sinne wirken, als der andre, sollen die Finger sich individualisiren: so zeigt sich, daß dies außer der Richtung des heutigen Klavierspiels liegt; die Finger fallen in Gleichmäßigkeit und Unterschiedlosigkeit untereinander auf die Tasten. Man darf uns nicht die Allseitigkeit in der Handbildung eines Liszt und Bülow, — das sind Männer, die nach Dante's Wort können, was sie wollen, — und die feinen und befriedigenden Leistungen einiger andern Einzelnen als Widerlegung entgegenhalten. Wir reden von der übergroßen Mehrzahl, in deren Gesammtheit sich die Richtung der

Zeit auf Materialismus und Uniformität oder Unisonität ausprägt; und unter dieser Mehrzahl sind neben den Dilettanten auch ausnehmende Virtuosen, z. B. der glatte Thalberg, begriffen.

Diese Bildung zur Unisonität (wenn man so sagen darf) kann aber für Werke nicht genügen, in denen ein lebendiger Geist jede Stimme, jeden Ton durchdringt und allaugenblicklich die einzelne Tonreihe ja den einzelnen Ton zu individualer Wirksamkeit, in Gegensatz zu den andern gleichzeitig auftretenden Stimmen und Tönen auffodert. Dies ist bei allen nicht materialistischen sondern geistigen Tonwerken der Fall, folglich bei denen Beethovens (wie früher Bachs) vor allen andern.

Wer sich vor Allem diesen Anspruch klar machen will, der betrachte und zergliedere die Komposition ohne Rücksicht auf die technische Schwierigkeit, die sich in der Sonderung einer Hand von der andern und eines Fingers von den andern zeigen kann, um nur erst die Nothwendigkeit dieser Sonderung vom freien künstlerischen Gesichtspunkte zu erkennen. Stellen wir, ohne sonderlich abgewogene Auswahl, einige Beispiele zusammen, vom Einfachsten und Einleuchtendsten beginnend.
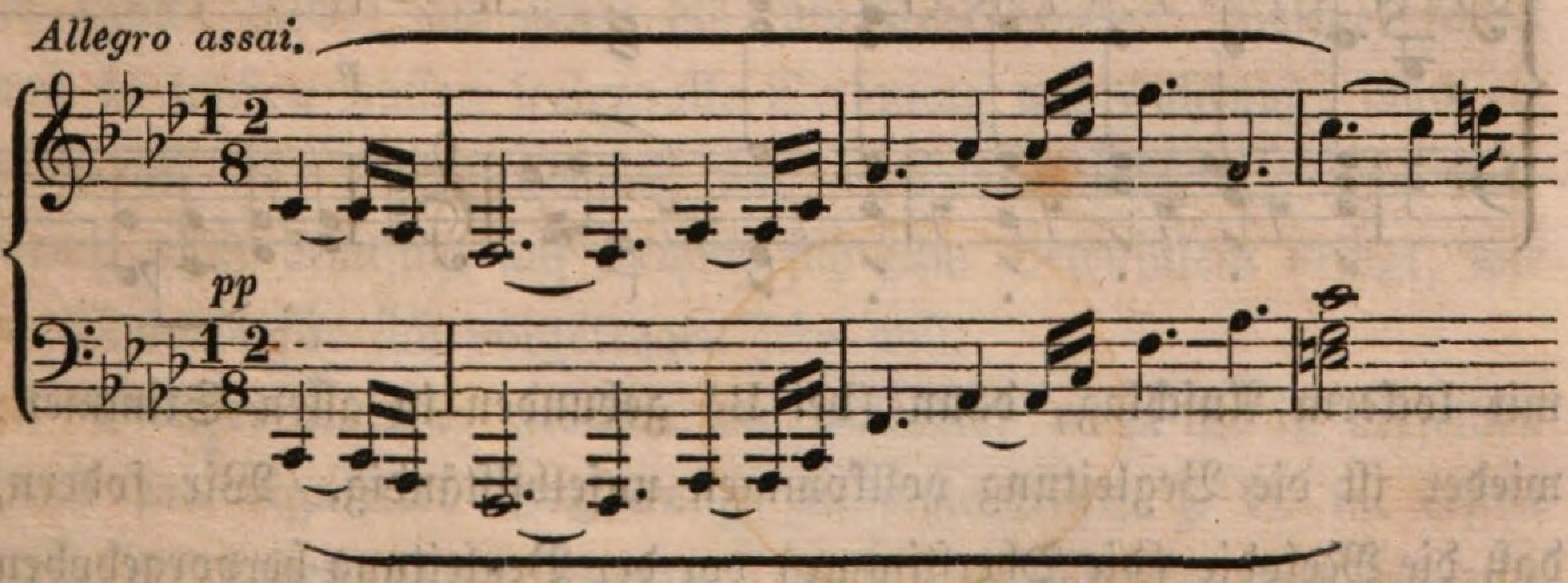
In der Gdur-Sonate Op. 14 tritt der zweite Satz der Hauptpartie so



auf und fodert nach seinem Sinn und dem des Ganzen (Th. 1. S. 175) zarte Behandlung. Die Melodie möchte man im Gegensatze zu der vorangehenden und allen folgenden eine sprechende, beredsam eindringende nennen, die Wiederholungen des d, der Fortschritt von der Achtelbewegung zur Sechszehntelbewegung ist geradezu Redeton, im Gegensatz zu der eigentlichen Melodie, die Tonwechsel

vorzieht. Folglich muß diese Melodie, namentlich die Wiederholung des d, fein, wie zarterregte Seelenbewegung, andringend wie lebhaft Begehren und dabei frei wie freie Rede vorgetragen werden. Gegenüber steht die Begleitung. Sie ist nur Begleitung, obwohl in bewegter und ganz gemäßer Form, kann und soll nur durch ihr Dasein oder Dabeisein wirken, nicht durch eigne That. Folglich muß sie sich in vollkommenster Ruhe unterordnen, sich gleichsam verleugnen (elle doit s'effacer, sagt nachdrücklicher der Franzose) muß in dumpfer Gleichheit des Schalls, in vollkommner Gleichheit der Bewegung, in Enthaltsamkeit von jeder absichtlichen Betonung dahinfließen, während über dieser Gleichmüthigkeit ihrer Sechszehntel die Sechszehntel (und vorher die Achtel) der Melodie gleich lebhaft angeregtem Gemüthswort bald vordringen möchten, bald zögern. So würde die Melodie von einem seelenvollen Mädchen zu rücksichtsvoller Begleitung gesungen werden — und so müssen beide Hände des einen Spielers den Satz geben; die Linke muß nicht wissen, was die Rechte thut.

Zu tieferer oder vielmehr phantastischer Bedeutung kann die Selbstständigkeit beider Hände im Anfang der großen F moll-Sonate Op. 57 benutzt werden. Wer mit uns über das geisterhafte Wesen im ersten Satze dieser Dichtung (Th. 1 S. 29) einverstanden ist, der versuche, das Haupt-Motiv
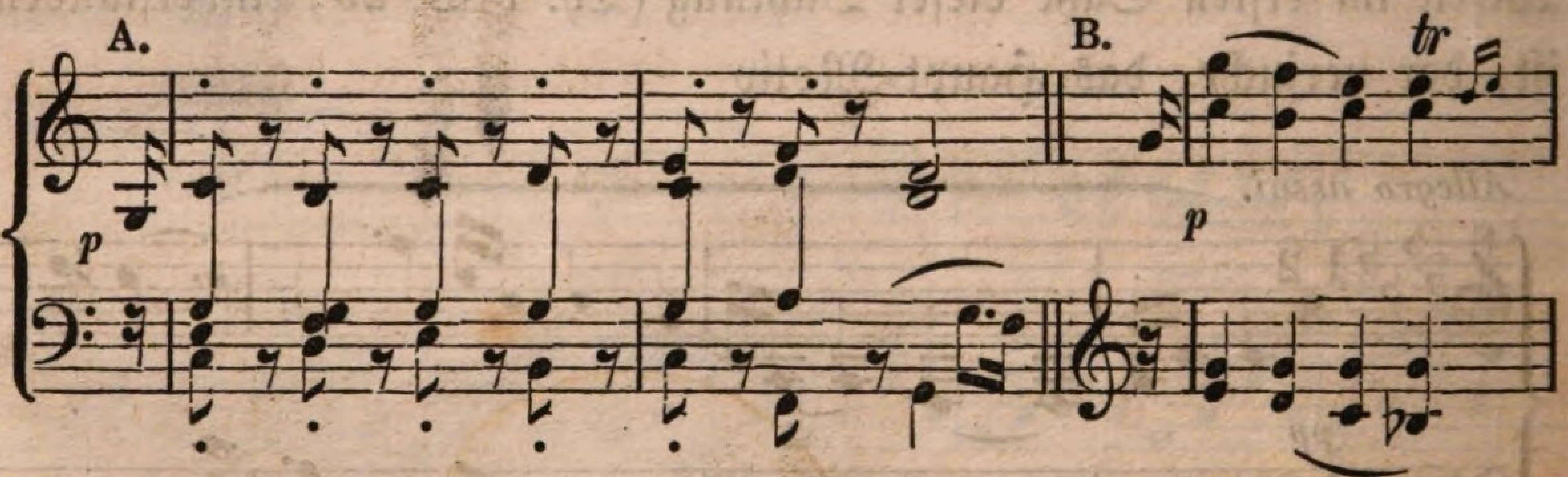


zwar in der rechten Hand ganz leise, wie vorgeschrieben ist, zu spielen, in der mitgehenden linken Hand aber noch viel leiser und acentlos — gleichsam leblos mitgehn zu lassen; die Unterstimme muß

gleich einem gespenstigen Schatten daherschweben neben der Oberstimme. Es versteht sich, daß Auffassung und Darstellung den einzelnen Zug in Einklang setzen müssen mit dem Ganzen, oder vielmehr das Ganze in Einklang mit der Grundidee und ihrem ersten Ausdrucke.

Wir wollen diesen Vorschlag nicht näher begründen, sondern nur eine allgemeine Bemerkung machen. „Wenn," — kann man fragen — „dieser Vorschlag und so mancher ähnliche, der sich noch anschließen wird, begründet ist: warum hat ihn nicht Beethoven selbst bei der Komposition angedeutet?" — Unsere Antwort ist: deßwegen, weil man es unmöglich und obenein unzweckmäßig finden muß, Alles, was zum vollkommnen Vortrag gehört, aufzuzeichnen. Das Papier würde nicht Raum genug bieten, das Auge des Spielers würde verwirrt — und sein Geist unterjocht und unfrei.
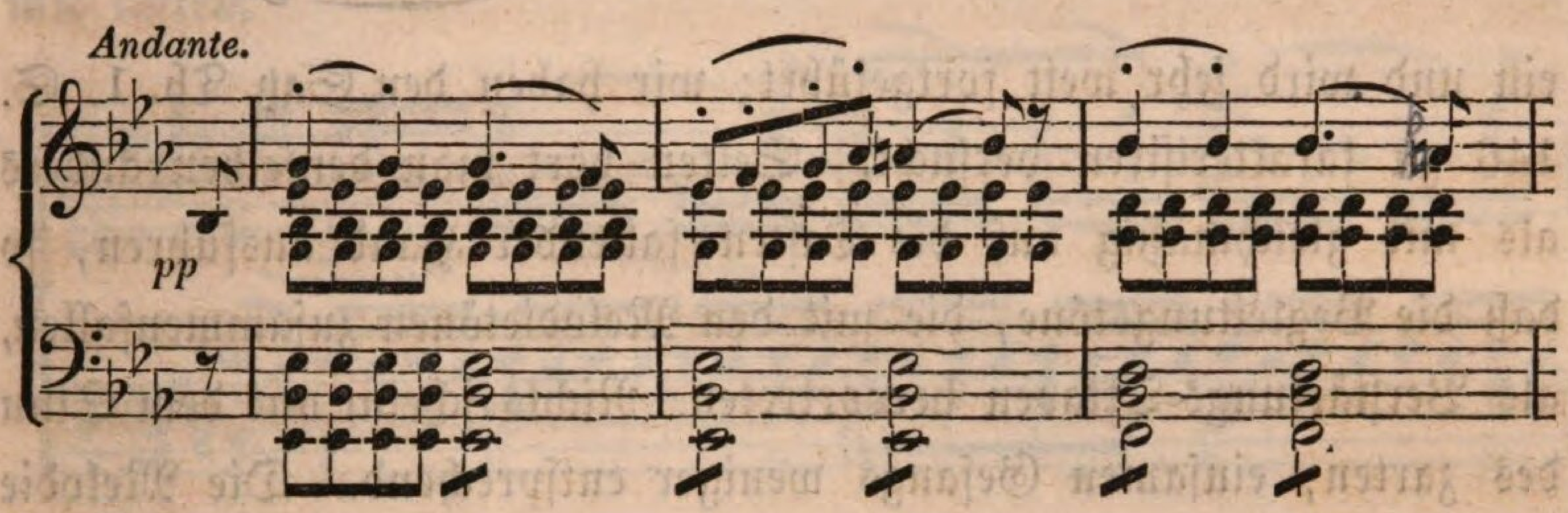
Die Lösung der Hände von einander ist das Leichteste, jedem Spieler hoffentlich längst Eigne, was hier in Betracht kommt. Mehr Aufmerksamkeit fodert schon die Sonderung der Melodie, wenn die melodieführende Hand an der Begleitung Theil nimmt. Das Andante der G dur-Sonate Op. 14 legt (wie viele Kompositionen mehr) die Melodie mit der Harmonie zusammen, erst (bei A)



mit lockerm Anschlag, dann (bei B) gebunden in allen Stimmen; wieder ist die Begleitung vollkommen unselbstständig. Wir fodern, daß die Melodie (die Oberstimme) vor der Begleitung hervorgehoben werde, natürlich mit Mäßigung, ohne Affektation, während die drei begleitenden Stimmen mehr in Schatten zurücktreten. Unter diesen drei Stimmen würde bei A der Baß nächst der Oberstimme ein
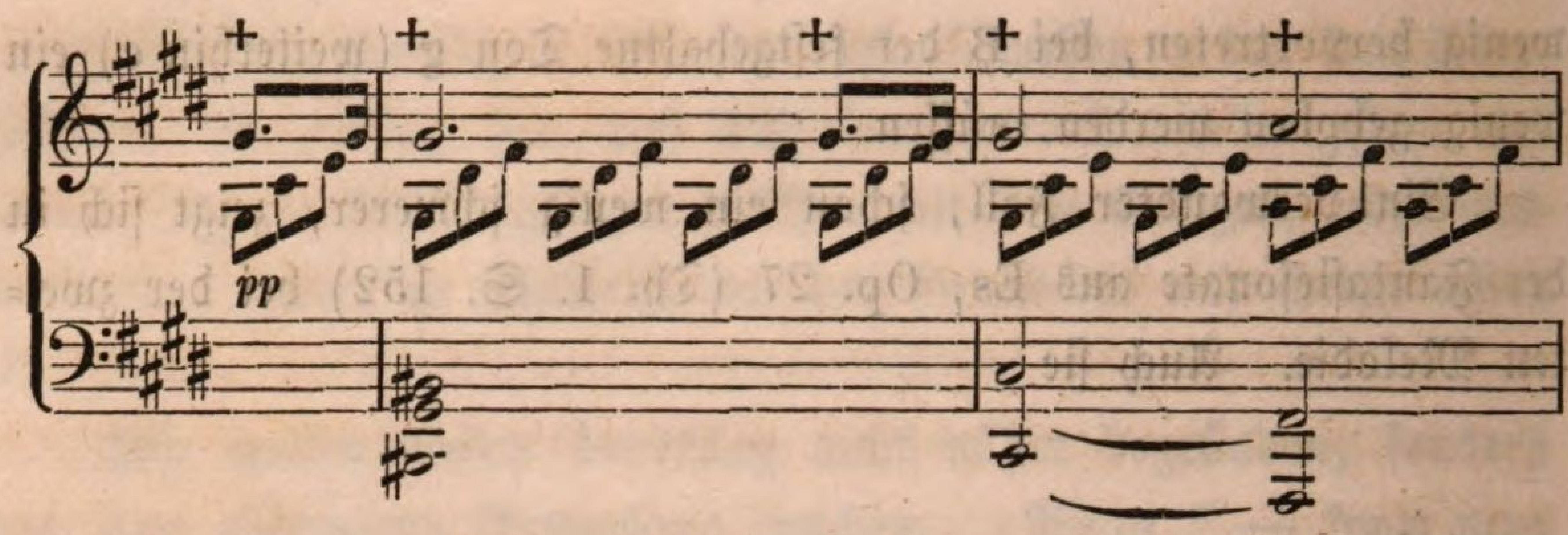
wenig hervortreten, bei B der festgehaltne Ton g (weiterhin c) ein wenig gehoben werden müssen.

Ein verwandter Fall, schon ein wenig schwerer, zeigt sich in der Fantasiesonate aus Es, Op. 27 (Th. 1. S. 152) bei der zweiten Melodie. Auch sie



liegt mit der obern Hälfte der Begleitung in derselben Hand, muß aber, während die Begleitung beider Hände in vollkommner Gleichmäßigkeit und Stille in Achtelschlägen fortschallend erhalten wird, nicht blos wohlgesondert, sondern mit allen in ihr selber erfoderlichen Schattirungen hervortreten. Das Hervorheben der Melodie durch gleichgültig-mechanische Betonung gelingt leicht und wird überall beobachtet; wer hat nicht seit Thalberg dieses Hervorstoßen der Melodie in einer Mittelstimme durch die wechselnden Daumen beider Hände gehört und geübt bis zum Ueberdrusse? Seltner findet man in solchen Fällen seelenvolle Betonung und Führung; man erkennt erst ihre Nothwendigkeit und wird ihrer mächtig, wenn man vorerst ohne Rücksicht auf Technik sich zum Bewußtsein bringt, wie die Melodie für sich vorgetragen sein will.

Gleicher Vortrag gebührt der Melodie, wenn sie in derselben Hand mit figurirter Begleitung zusammentrifft, z. B. im ersten Satze der andern Fantasiesonate. Nach dem Vorspiel tritt bekanntlich die Melodie mit dieser Begleitung

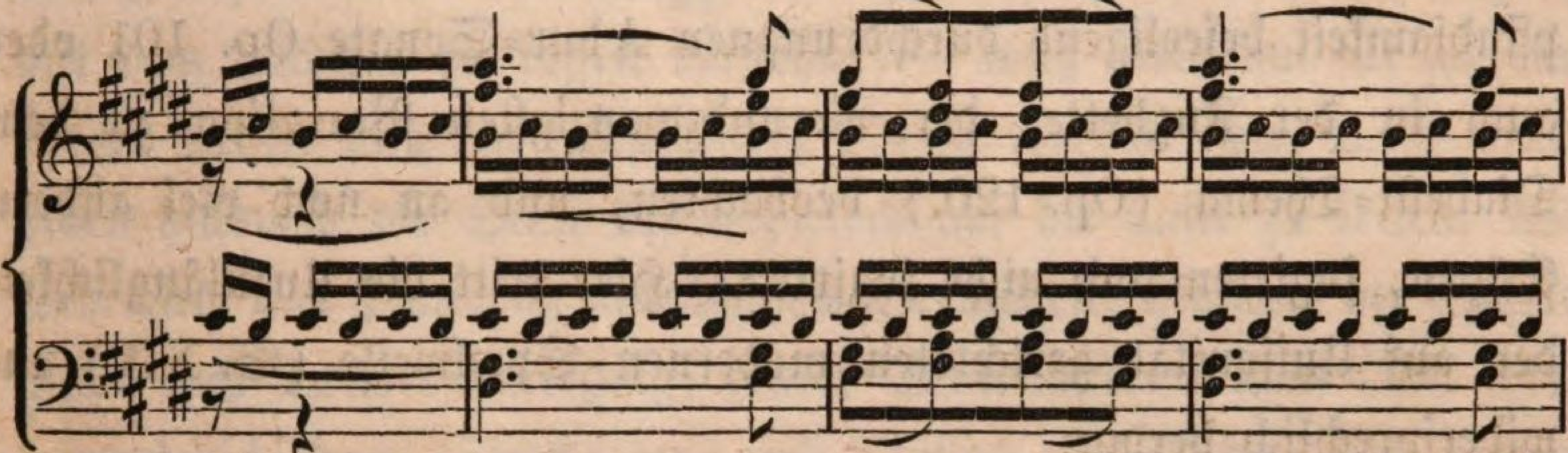


ein und wird sehr weit fortgeführt; wir haben den Satz Th. 1. S. 146 zu karakterisiren versucht. Selten hört man denselben anders als mit gleichmäßig auf die Tasten fallender Hand ausführen, so daß die Begleitungstöne, die mit den Melodietönen zusammenfallen, als Verstärkungs-Oktaven hervortreten. Nichts scheint uns dem Sinn des zarten, einsamen Gesangs weniger entsprechend. Die Melodie muß in vollendeter Zartheit, aber dabei ganz für sich hervortretend und Ton für Ton nach ihrem eignen Inhalte modellirt durchgeführt werden; die Triolen der Begleitung müssen vollkommen von der Melodie abgesondert und ihr untergeordnet dahinfließen; sie müssen im Verein mit dem Basse die sinnig schonende Begleitung gegenüber der Melodie bilden, als wäre Gesang und Begleitung zwei verschiednen Ausübenden zuertheilt. So allein kommt der Gesang in voller Reinlichkeit zum Vorschein, kommt der später so bedeutsame Baß zu seinem Rechte und kann man der sinnigen Entwickelung der Triolenpartie folgen, die der Mitte und dem Schlusse des Satzes zufällt.

Wir haben uns absichtlich leichtfaßlicher und leicht ausführbarer Beispiele bedient. Wie wichtig die Gegenstellung der Melodie gegen die Begleitung in tiefer oder schwieriger zu fassenden Fällen ist, leuchtet ein; es sei nur auf das Adagio der Bdur-Sonate Op. 106 verwiesen, wo der erste Takt die ganz stille Begleitung einführt (una corda und mezza voce) und die Melodie mit dem zweiten Takt äußerlich angesehn blos als Oberstimme der Harmonie, in Wahrheit aber als Sprache des tiefsten, nervöserregten, ganz in sich versunkenen Gemüths aus dem dunkeln Innern hervortritt. Auch hier muß die

ganze Begleitungsmasse sich fest zusammengehalten unterordnen, die Melodie muß Ton für Ton mit ihr auf das pünktlichste zusammentreffen, dabei aber Ton für Ton sich hervorheben. Dasselbe muß von Takt 28 an beobachtet werden, wenn dieselbe Hand, der die Melodie zufällt, neben ihr Synkopen und andre Figuren auszuführen hat.

Aehnliche Beläge ließen sich überall herausgreifen; wir schließen mit diesem



aus dem zweiten Satze der Emoll-Sonate Op. 90, der mit „Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen" bezeichnet ist. Hier leuchtet ein, daß die zwei obersten und die zwei untersten Stimmen zusammengenommen eine einige Masse bilden, aus der jedoch die Oberstimme eine Begleitungsfigur in Sechszehnteln, die scheinbar Ton für Ton (h gegen cis, cis gegen h, Septime: None) miteinander in Widerspruch stehn. Aber gerade hierin liegt die Aufklärung. Weder die eine, noch die andre Stimme soll geltend hervortreten, beide sollen in einander verklingen, wie leiser Hauch der Abendlüfte säuselnd durch die Büsche streift. Wir fodern leisern, betonungslosen Vortrag für diese Mittelpartie, also drei Abstufungen im Spiel der rechten, zwei im Spiel der linken Hand.

Das Alles, was bisher erwähnt, und was sich dem Gleichartiges anschließen ließe, steht begreiflicherweise weit hinter den Ansprüchen zurück, die bei wirklich polyphonen Sätzen an den Vortrag zu machen sind, — und es giebt kaum eine Komposition von Beethoven, in der nicht solche Sätze hervortreten. Hier muß jede Stimme, die selbstständigen Inhalt hat, von den andern gesondert und ihrem eignen Sinne gemäß durchgeführt werden. Wenig Schwierigkeit hat dies, wenn ein Theil der Stimmen sich zu einer

Masse gegen eine hervortretende Stimme vereinigt (so in der Schlußfuge der As dur-Sonate Op. 110) oder die Stimmen sich paarweise (wie S. 7 und 8 des ersten Satzes der großen B dur-Sonate Op. 106) chorisch zusammenstellen. Die Schwierigkeiten wachsen mit dem Reichthum oder der Freiheit — will sagen durchdringendern Individualisirung der Arbeit; das Erstere kann man im Finale derselben Sonate, das Andre im Finale der von Geist und zarter Empfindsamkeit beseeligend durchdrungnen A dur-Sonate Op. 101 oder auch in der Fughette, der vierundzwanzigsten Variation zu dem Diabelli-Thema (Op. 120.) beobachten, und an noch viel andern Sätzen, fugirten und nicht fugirten. Hier tritt die Unzulänglichkeit der auf Unisonität gerichteten modernen Spielweise (S. XII.) unwidersprechlich hervor.

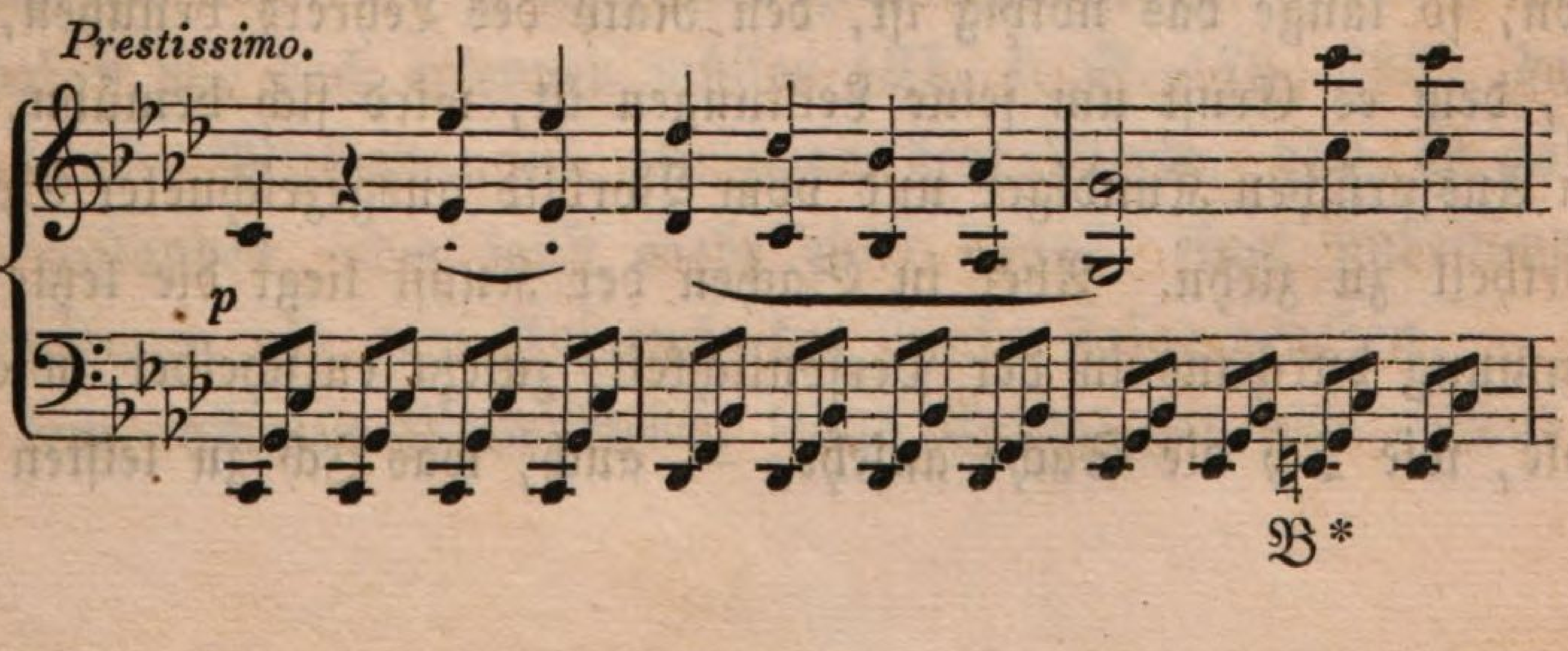
Wer nun die Musik blos aus Salon-Interessen pflegt, mag sich an jener Spielweise genügen lassen; wer nach der wahren Kunst, nach den Werken Beethovens und der Gleichstrebender Verlangen trägt, muß für sein Spiel die unersetzliche Fähigkeit, Hände und Finger zu individualisiren, erringen. Die technischen Mittel sind leicht herzuzählen. Der Fingersatz muß vielfach von seinen allgemeinen Gesetzen abweichend darauf eingerichtet werden, die Finger dahin zu bringen, wo jeder am zweckmäßigsten neben den andern oder im Gegensatz zu ihnen eingreifen kann. Die Handhaltung muß, so gewiß ruhige, gleichabgewogene Horizontallage als Grundgesetz gilt, durch ihre Hinneigung und ihr Gewicht den Fingern im Hervorheben der entscheidenden Töne beistehn. Selbst die Spielweise (der Gegensatz von gestoßnem und gebundnem Spiel, von Stärker und Minderstark beider Hände gegen einander oder zweier Stimmen in derselben Hand — und zwar dies Alles zu gleicher Zeit) muß mitwirkend werden.

Daß diese Ergänzung übrigens auf die Darstellungskunst auch einzelner Melodien zurückwirken muß, leuchtet ein. „In allen bedeutenden Melodien*) treten einzelne Momente, ja einzelne Töne,

*) Auswahl aus Seb. Bachs Kompositionen vom Verf.

als das Entscheidende, als Lichtpunkte des Ganzen hervor, die für sich auf das Bestimmteste und Feinste empfunden und dargestellt sein wollen. Hier wird das Gegentheil von jener Gemeinsamkeit und Gleichmäßigkeit des Fingerwerks Bedürfniß. Man muß so zu sagen nicht mehr mit der Hand im Ganzen spielen; jeder Finger muß den Empfindungston für sich allein in dem erfoderlichen Grade von Zartheit oder Betonung, von Sonderung oder Verschmelzung mit dem nächsten zu fassen verstehn, — muß gleichsam für sich eine Seele haben und ein selbstständig Wesen werden, um durch seinen Nerv hindurch die Seele des Spielers auf die Taste zu leiten. Wie weit auch das Piano an melodischem Vermögen, hinsichts der Stärkegrade und Tonverschmelzung, hinter Saiteninstrumenten (mit ihren feinunterschiednen Stricharten) und Bläsern zurückstehn: doch ist weit mehr, als man allermeist hört und glaubt, zu leisten, wenn die Taste mit Zartheit und Liebe angefaßt, statt gewischt oder geschlagen wird, wenn der Finger sich gleichsam mit Verständniß in sie hineinfühlt, wenn selbst die höchste Kraft nicht in rohen Schlägen sich äußert, sondern aus dem Machtgefühl des Tongehalts hervortritt. Die Taste muß gefühlt, nicht gestoßen oder geschlagen, sie muß mit Gefühl angefaßt werden, wie man die Hand des Freundes nur mit Theilnahme drückt, — und das im Momente mächtigster wie zartester Erregung; anders wird Beethovens und Bachs Poesie niemals zu voller Aussprache kommen."

Ja, diese — Poesie der Technik (wenn man so sagen darf) macht sich bei Beethoven oft selbst in der einfachsten Begleitung geltend. So in der Triolenbewegung des Finale der kleinen Fmoll-Sonate Op. 2. (Th. 1. S. 120) besonders zum Schlußsatze, —



wo die Triolentöne gar nicht einzeln vernommen werden, sondern ineinander schallen sollen (das Zeitmaaß macht es möglich) und die zweimal acht Takte dem Sturmwind gleich aus dem leisesten Wehen zu donnernder Kraft anwachsen. So in dem Minore der Es dur-Sonate Op. 7 (Th. 1. S. 309) wo die Triolen beider Hände ebenfalls zu einem einigen Tonstrom zusammenschmelzen, anschwellen und wieder verklingen müssen.

So viel in Bezug auf die Technik, als Vorbedingung jedes Vortrags. Das Nähere bleibt dem eignen Nachdenken jedes Spielers und dem Rath des Lehrers überlassen. Wir wenden uns nun zu dem geistigen Theil der Aufgabe, die Beethovens Werke dem Spieler stellen.

4. Allgemeine Auffassung des Werks.

Niemand kann ein Werk sinngemäß darstellen, der dessen Sinn nicht in sich aufgenommen hat; Niemand kann seiner Auffassung sicher sein, der nicht wiederholt das Werk auf sich hat wirken lassen, dann über sein Empfinden und alles, was er im Einzelnen gefunden, sich Rechenschaft gegeben, endlich über das Einzelne und Ganze sich zu klarem Bewußtsein gebracht hat. In diesem Bewußtsein aber muß seine künstlerische Glut, seine Liebe zum Werke fortleben und fortwirken; das erkaltete Herz ist unfruchtbar.

Man bemerke wohl, daß hiermit die ganze Entscheidung einzig in das künstlerische Gewissen jedes Einzelnen gelegt ist. Selbst den Schüler nehmen wir bei dieser Freigebung Aller nicht aus. Er wird schon, so lange das nöthig ist, den Rath des Lehrers benutzen, Jeder, dem es Ernst um seine Leistungen ist, wird sich bemühn, von den Aussprüchen Kundiger und vom Vorbild ausgezeichneter Spieler Vortheil zu ziehn. Aber in Sachen der Kunst liegt die letzte Bestimmung durchaus in der Persönlichkeit; zuletzt entscheidet, wie Ich fühle, wie Ich die Sache ansehe, — auch, was Ich zu leisten ver-

mag. Diese Wahrheit ist nirgends wichtiger, als in Anwendung auf Beethoven, dessen Schöpfungen zum größten Theil der innerlichen Welt des Gemüths und der Phantasie zugehören. Kein Vorbild, keine Autorität kann hier entscheiden, wofern man nicht vom Anfang an auf wahrhaft künstlerische Bethätigung verzichten will. Und nirgends ist Nachthuerei (wär' auch der größte Spieler das Vorbild) und äußerliche Folgsamkeit ungenügender. Nur das Mechanische, Unkarakteristische läßt sich äußerlich nachmachen, — Etüden, Salon-, Konzertsachen, — nicht das, was als eigenthümliches Leben sich mit unserm Leben verschmelzen und aus unsrer hingegebenen Seele wiedergeboren werden soll.

Ein besonderer Grund, wir leugnen es nicht, bewegt uns, auf diese wohl im Allgemeinen anerkannte Wahrheit besondern Nachdruck zu legen: das ist die Beobachtung, wie weit die Mehrzahl der durch glänzende Leistungen bestehenden Virtuosen und viele für Technik trefflich befähigte Lehrer von der Verständniß Beethovens entfernt sind. Ihrem Beispiel und ihren Anweisungen sich hingeben, heißt oft, sich von Beethoven entfernen. Man höre Jeden, der hörenswerth ist, allein mit dem Vorbehalt eigner Prüfung.

Indeß auch der selbstische Geist und Wille, wir haben es schon Anfangs (S. IV) gesagt, ist hier nicht Gebieter. „Ich fühle so, Ich will so!" das gilt hier ebenso wenig, wie: „Der faßt es so! Der bestimmt so!" Nicht was mein und dein Geist will, entscheidet, sondern was Beethovens Geist gewollt.

Und hierüber giebt es nur ein einzig, ganz unerschütterliches Zeugniß: das Werk selber. Nur das Werk, nicht einmal die mündlichen Aeußerungen Beethovens, die uns von seinen Freunden überliefert worden. So wichtig uns jede Eröffnung des Meisters ist, so haben wir doch erkennen müssen (Th. 1. S. 176, 288), daß er bei seinen Mittheilungen oft schon dem Werke, dem sie galten, fern gestanden, oder sonst mehr einer Laune, einer unbestimmten Vorstellung, als dem Anspruch der Sache Folge gegeben, — was bei dem rastlosen Weiterstreben seines Geistes gar nicht anders hat

sein können. Und so gewiß seine Freunde, Ries und Schindler, besonders der letztere, volles Vertrauen zu ihrer Aufrichtigkeit und Sachkunde verdienen, so gewiß liegt es doch unvermeidlich in der menschlichen Natur, daß jede Mittheilung sich mehr oder weniger nach unserer Persönlichkeit umfärbt. Wer das in Bezug auf Beethoven ganz unbefangen beobachten will, blicke nur auf Beethovensche Aeußerungen in Seyfrieds Mittheilungen. Gewiß hat Seyfried wahrhaft sein wollen; gleichwohl hat er den Beethoven in das Seyfriedsche übersetzt; wer von Seyfried gelesen hat*), wird das gleich gewahr. So werden wir auch weiterhin, in Bezug auf Beobachtung des Taktmaaßes Ries und Schindler mit einander in Widerspruch finden. Ganz gewiß sind beide dabei wahrhaft gewesen; aber sie haben von verschiednen Standpunkten aus berichtet, — und, ohne Frage, Schindler von dem höhern, Beethoven nähern. Was also Schindler und Ries berichten (besonders der erstere) muß uns höchst beherzigenswerth sein, darf aber Niemand von eigner Prüfung und Entscheidung abhalten; Schindler selbst fodert nach seiner Einsichtigkeit dazu auf. Beiläufig bemerken wir, daß es unter den Klaviersachen vornehmlich die beiden Sonaten Op. 14 sind (unter den Symphonien die aus Ddur, Esdur, Cmoll, Nr. 2, 3, 5), auf die Schindlers Bemerkungen näher eingehn.

Ja, in einem eigenthümlichen Punkte müssen wir sogar gewissen Anordnungen Beethovens unbedingte Folgsamkeit versagen, nämlich in der Bestimmung des Zeitmaaßes durch metronomische Feststellung. Zum Glück finden wir hierin volle Gewähr in Schindlers Mittheilungen.

Beethoven hat aus Gutmüthigkeit Mälzels Erfindung, den Metronomen, in Schutz genommen. Sein eigentliches Urtheil hat

---

*) Z. B. in der ehemaligen Berl. allg. musikal. Zeitung. Seyfrieds etwas aufgestelzte Manier erkennt man Th. 1. S. 32 und 63; nicht unwahrscheinlich ist dem, der Seyfrieds Ansicht von Cherubini's Messen kennt, daß er bei dem „ad notam nehmen" seine Meinung eingeschmuggelt hat, um Beethovens Autorität für Cherubini's Werke zu benutzen.

er aber in den Worten niedergelegt: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, der braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon." In der That sind die absoluten Zeitmaaße des Metronomen weit weniger dem Wesen der Kunst gemäß, als die bekannten, allerdings weit unbestimmtern, die man durch die Ueberschriften Allegro, Andante u. s. w. andeutet. Das Ungegefähre geben, unter Beirath des künstlerischen Herkommens, diese Worte ganz gut, absolute Bestimmung aber ist künstlerisch unzulässig, weil es kein absolutes Zeitmaaß giebt, sondern Persönlichkeit, Stimmung, bei chorischen und orchestralen Werken die Stärke der Besetzung, Weite des Lokals u. s. w. mitbestimmend eingreifen.

Daher ist es gerade den tiefern Komponisten oft gar nicht leicht, das rechte Zeitmaaß metronomisch genau anzugeben. Beethoven (von dem übrigens nach Schindlers Versicherung kaum fünf Sonaten, darunter Op. 106, 109, 110, 111, und zwei oder drei Symphonien, nämlich die Nr. 7, 9 und vielleicht Nr. 8 metronomisirt sind) war in den Angaben selbst schwankend. Er hatte die neunte Symphonie für den Verleger metronomisirt und wiederholte „das Geschäft" (wie er's nannte) einige Monate darauf für die philharmonische Gesellschaft in London; da fanden sich alle Tempi anders angegeben, theils langsamer, theils geschwinder. Auch den zweiten Satz der Adur-Symphonie, bekanntlich Allegretto überschrieben, fand er später in einer Aufführung zu schnell genommen und wollte ihn für die Zukunft mit Andante quasi Allegretto*), MM ♩ = 80 bezeichnet wissen.

Was hiernach von den metronomischen Bezeichnungen aus der Feder von Virtuosen zu halten ist, deren Name die immer neu auftauchenden Ausgaben Beethovenscher Werke beglaubigen soll,

*) Beiläufig ein authentischer Hinweis, daß Beethoven keine besondre Form, sondern nur das Zeitmaaß mit dem Namen Allegretto hat bezeichnen wollen. Lenz hat eine besondre Form hypothetisirt, natürlich, ohne sie in bestimmten Umrissen zeichnen zu können.

leuchtet ein. Wir kennen Beethovens Ansicht (S. X) und erfahren durch Schindler, wie unzufrieden er namentlich mit der virtuosischen und modernen Uebertreibung des Zeitmaaßes war. Wohl zu beherzigen ist auch der Ausspruch Schindlers (der übrigens einige Metronomisirungen von Moscheles „doch etwas mehr der Wahrheit nahe" findet, als die wiener) über die Virtuosen: „Laßt euch von keinem Virtuosen, der sein Lebelang nur bemüht gewesen, schwere Passagen zu üben, um die Mechanik der Finger auszubilden, Sonaten von Beethoven vorspielen, die nicht gerade auf Bravour berechnet sind (deren Gottlob nur sehr wenige*) sind), um auch daran ein Muster im Vortrag und in der Auffassung zu nehmen."

Wie soll man also zu einer richtigen Auffassung Beethovenscher Werke gelangen? — Wie soll man, — nach Allem, was uns von Andern zufließen kann, auf sich selbst als letzten Entscheidenden zurückgewiesen, — sich gegen Irrthum und Fehlgriffe möglichst sicher stellen?

Dies ist die wichtige Frage. Wir wissen nur Folgendes zu antworten:

Vor Allem setzen wir geistige Reife und technische Geschicklichkeit für das Werk, dem es gilt, voraus. Das technische Geschick erweiset oder ergänzt sich; darüber bedarf es hier keines Raths. Das erste Zeichen geistiger Reife ist die Empfindung für das Werk und die Lust zu seiner Aneignung.

Sodann geben wir zu beherzigen, daß ein so tiefer Geist, wie der Beethovens, nicht im Vorbeigehn und nicht an einem einzelnen Werke, oder ein Paar Werken ergründet werden kann. Man muß, von allem Bedürfniß der Technik abgesehn, anhaltende und ausgebreitete Beschäftigung daran setzen, gewiß überzeugt, daß der Gewinn in gleichem Maaße wächst. Wer hierbei die Selbstüberwindung übt, in einer gewissen methodischen Ordnung vom Faßlichern zum Tiefern zu schreiten, dem wird jedes vorhergehende Werk die

*) Nur Op. 53 und 54, kaum Op. 22 und 47 dürfte man dahin rechnen.

Verständniß der folgenden anbahnen. Wir stellen hier eine Reihenfolge der Sonaten auf,

Op. 2, 13, 14, 22, 54, 53, 78,

dann

Op. 26, 10, 7, 28, 31, 27, 57,

dann

Op. 81, 90, 106, 101, 110, 109, 111,

die als Beispiel methodischer Ordnung dienen soll, keineswegs als allgemeingültige Vorschrift. Eine solche ist schon deßwegen ganz unzulässig, weil es bei jedem Einzelnen von dessen Vorbildung und Geistesrichtung abhängt, was in jedem gegebenen Zeitpunkte für ihn erreichbar und zuträglich sein mag. Daher ist hier nicht einmal auf den sehr verschiednen Standpunkt Rücksicht genommen, den die einzelnen unter Nr. 2, 14, 10, 31, 27 vereinten Sonaten inne haben. Die technische Abstufung ist ganz bei Seite geblieben; die mag Jeder selbst in Betracht ziehn.

Soviel im Allgemeinen.

Soll nun ein bestimmtes Werk studirt werden, so rathen wir, es zuerst ohne Rücksicht auf technische Schwierigkeiten und vorkommende Fehlgriffe ununterbrochen ein- oder ein paarmal gerade durchzuspielen, und zwar in dem Maaße der Bewegung, das man — wir wiederholen: ohne Rücksicht auf Technik — für das Rechte hält. Dieses erste Durchgehen des Werks, wie mangelhaft auch die Darstellung bleibe, gewährt einen Ueberblick des gesammten Inhalts; ohne diesen Ueberblick bleibt vor Allem das einstweilen nach der Ueberschrift und noch willkührlichem Gutdünken ergriffene Tempo, dann aber auch der Sinn aller einzelnen Theile durchaus im Dunkeln. Dies gilt von jeder Komposition, von Beethovenschen aber mehr, wie von der Mehrzahl der andern, weil in seinen Werken ein viel innigerer Zusammenhang aller Theile stattfindet, Eins sich aus dem Andern folgerechter entwickelt und nichts ohne Rücksicht auf diesen Znsammenhang vollkommen begriffen werden kann. Man wird, um nur ein Paar Beispiele zu geben — und nicht einmal

die schlagendsten, in der Ddur-Sonate Op. 10 den dritten Satz mit seiner süßen Beschwichtigung, mit dem Hineindrohn finsterer Gedanken (Th. 2) und dem erneuten rüstigen Aufraffen lebendiger Kraft (im sogenannten Trio) nicht vollkommen verstehn, folglich nicht vollkommen karakteristisch darstellen, wenn man diesen Satz nicht im Zusammenhang mit dem vorhergehenden Largo auffaßt. Man wird in der Sonate Op. 110 nicht wissen, was mit der Fuge anzufangen ist, wenn man sie nicht im Zusammenhang mit dem Arioso und mit den vorhergehenden Sätzen zu fassen weiß.

Diese allgemeine Bekanntschaft mit dem Werke wird zunächst zur Berichtigung des Zeitmaaßes dienen, das vorerst nur nach der äußerlichen Vorschrift, ohne innerliche Gewißheit hat ergriffen werden können. Haben wir oben (S. XXII.) die absolutistischen Vorschriften des Metronomen abgelehnt, so können wir doch auch die Unbestimmtheit der herkömmlichen Tempobezeichnungen nicht übersehn, mag man sie auch noch so umständlich anwenden und anhäufen. Wie viel Abstufungen lassen die Bezeichnungen Allegro, Adagio zu! wie sehr sind die Allegretto- oder die Andante-Sätze der Bewegung nach verschieden! Nur der innere Sinn giebt den Maaßstab für die Bewegung: es kommt also bei jedem Satze darauf an, die Vorzeichnung nach diesem Sinn zu bemessen. Ein allgemeiner Rath läßt sich indeß hier ertheilen. Jemehr der Inhalt eines Satzes in das Feine und Einzelne ausgearbeitet ist, desto weniger verträgt er übereilte Bewegung. Technische Ausführbarkeit darf durchaus nicht zu schnellem Zeitmaaß verleiten; die ersten Sätze der Sonaten Op. 13 (der pathetischen Sonate) 28, 90, 101 sind gar wohl noch einmal so schnell ausführbar, als ihr Inhalt gestattet. Schindler wird nicht müde, Beethovens und seine Unzufriedenheit mit diesen Uebertreibungen des Zeitmaaßes auszusprechen; auch Mozart hat schon zu seiner Zeit dagegen geeifert. Wenn Schindler erwähnt: „Was namentlich die Sonate pathétique unter Beethovens Händen wurde (obgleich er am reinen Spiel manches zu wünschen übrig ließ), das mußte man gehört und wieder gehört haben,

um sich genau orientiren zu können, daß es dasselbe, schon bekannte Werk sei": so wird Jedermann sich sagen, daß Beethoven durch ganz andre Vortragsmittel gewirkt haben müsse, als durch Schnelligkeit des Zeitmaaßes.

Besonders trägt die Beziehung der einzelnen Sätze, die Bedeutung derselben im Sinne des Ganzen dazu bei, das Zeitmaaß für jeden sicherer festzustellen. Die Dmoll-Sonate Op. 31 giebt dafür zwei Beläge. —

Erstens: wie soll der dritte Satz genommen werden? Sein rastlos fließender Inhalt überredet zu rascher Bewegung im Dahinstürmen oder in anmuthvoller Lebhaftigkeit; in einer oder der andern Weise wird er meist gefaßt und haben wir ihn von geschickten Konzertspielern mehrmals öffentlich gehört; die Vorzeichnung, Allegretto 3/8, ist dem nicht entgegen. Wer aber zuvor den tiefernsten, pathetischen ersten Satz, die sanftere aber eben so ernste Weise und Sammlung des zweiten Satzes in sich aufgenommen, wird jene beiden Darstellungsweisen für den dritten Satz ablehnen und die Bewegung ein wenig zurückhalten, um all den seelenvollen Betonungen, die aus der rastlosen Unruhe hervortauchen, Dasein und Wirkung zu gewähren. Denn es kommt ja nicht blos darauf an, daß alle Töne gespielt und äußerlich abgehört, sondern daß sie, daß namentlich die tiefer bedeutsamen empfunden werden, in der Seele nachklingen, — und dazu gehört Zeit.

Der zweite Belag ist im ersten Satz der Sonate enthalten. Hier wechseln Largo und Allegro anscheinend schroff miteinander, das Largo enthält den Keim zum Hauptsatze, das Allegro den zum Seitensatze. Die meisten Spieler, alle die wir öffentlich gehört, bleiben bei den Ueberschriften stehn und spielen das Largo, wie sich gebührt, das Allegro geschwind, und zwar sehr geschwind. Allein so hat es keinen Sinn. Woher nach dem ruhigen, in sich versunkenen Einsatz des Largo dieses Herausfahren mit einem Allegrosatze, der zu kurz ist (drei Takte, denn der vierte ist schon wieder als Adagio bezeichnet), um, mag man ihn nun stürmisch, oder leicht,

oder sonst wie nehmen, zur Wirkung zu kommen? Und was bedeutet nach dem Allegro diese Wiederkehr des Largo und dies abermalige Herausfahren des Allegro, diesmal mit zwölf Takten, offenbar ohne Abschluß, ohne festen Kern, während erst mit dem nächsten Takte der festgebildete Hauptsatz auftritt, nicht aus dem Allegro, sondern aus dem Largo entspringend? —

Nur der Zusammenhang des Ganzen giebt Antwort. Das Largo zeigt sich immer mehr als Grundgedanke, als Kern des ganzen Satzes. Zuerst schon darin, daß es den Hauptsatz begründet, — hier aber von jenem einstweilen unbegreiflichen Allegro zweimal unterbrochen. Dann zu Anfang des zweiten Theils, wo der Gedanke tonisch erweitert und in dreimaliger Wiederholung, diesmal ohne Unterbrechung durch das Allegro, auftritt. Endlich zu Anfang des dritten Theils, wo zwar das unterbrechende Allegro, (die drei Takte mit dem vierten, Adagio) wiederkehrt, der Haupt-Gedanke aber sich jetzt — zu einem tiefgefühlten Rezitativ erweitert und dadurch vollendet. Das also (so wird hier endlich enthüllt) hat Beethoven sagen, diese tiefernsten Betrachtungen haben sich in ihm zum Wort hervorringen wollen! Hiermit ist auch die Bedeutung des dazwischentretenden Allegro's enthüllt; es ist Zwischenspiel zum Rezitativ, malt, nach der Bestimmung dieser Zwischenspiele, was im Rezitative nicht hat zum Worte kommen können, alles das Beiläufige, das im erregten Gemüthe stumm aber nicht bedeutungs- und einflußlos vorgeht, im Leben der Wirklichkeit höchstens in Miene und Geberde sich verrathen würde, — oder auch die Aeußerlichkeiten in ihrer Einwirkung auf das Gemüth des Handelnden oder Empfindenden. Diese unbestimmt bleibende Erregung muß sich zwar lebhaft äußern, verträgt aber in ihrer Unbestimmtheit und Unfertigkeit gar kein festes Zeitmaaß; die Ueberschrift Allegro deutet das Erstere an, der Sinn des Ganzen ergiebt das Andre. Festes (sagen wir: festeres) Zeitmaaß tritt erst mit dem Hauptsatze (Takt 21) ein; im Seitensatze gelangt auch der Allegrogedanke zu fester Ausprägung und damit zu festem Zeitmaaß.

5. Eindringen in das Werk.

Ist eine allgemeine Anschauung vom Werke gewonnen, so muß nun tiefer und sorgfältiger in dessen Inhalt, in den Inhalt und die Bedeutung der einzelnen Partien eingedrungen werden, stets mit Rücksicht auf den Sinn derselben im Zusammenhang des Ganzen. Dieser zweiten Aufgabe kommt Kenntniß der Kunstformen (die wir deßhalb Th. 1. S. 86 u. s. f. wenigstens in Umrissen gezeichnet) ungemein zu statten. Sie hilft, den Inhalt in seine natürlichen Glieder auseinander zu legen und mit größerer Bestimmtheit jedes dieser Glieder abgesondert anzuschauen. Blicken wir beispielsweise den ersten Satz der Sonate Op. 7 an.

Die Sonate zeigt in ihrem ersten Satz oder Allegro:

1. in der Hauptpartie (Esdur)
   a. einen ersten Satz, bis Takt 13,
   b. dessen Kern wiederholt, bis Takt 17,
   c. eine gangartige Ueberführung,
2. in der Seitenpartie (Bdur)
   a. einen ersten Satz, der Bewegung der Hauptpartie anschließend,
   b. einen zweiten Satz (den in punktirten Vierteln),
   c. dessen Wiederholung mit figurirter Ober= dann Unterstimme,
   d. einen dritten Satz, den in Cdur,
   e. einen vierten in Bdur,
   f. dessen Wiederholung in Sechszehntel=Figurirung,
   g. einen Sechszehntelsatz (statt des Ganges, der nach so reicher Modulation und Entwickelung nicht angemessen war)
3. den Schlußsatz;

daß der zweite und dritte Theil denselben Inhalt weiter verwenden, ist bekannt.

Hiermit erst ist der gesammte Inhalt unterscheidbar auseinandergelegt, ein deutlicher Grundriß gewonnen, der selbstverständlich über den zweiten und dritten Theil weitergeführt werden muß. Beiläufig finden sich bei dieser Zergliederung diejenigen Partien, die technischer Vorbereitung bedürfen. Die Hauptsache ist aber, daß man nun mit größerer Schärfe den Inhalt auffaßt, mit Gefühl und Gedanken den Sinn der einzelnen Glieder zum Bewußtsein bringt und sich bereits eine ziemlich sichere Vorstellung von der für jedes geeigneten Vortragsweise macht. Wie verhält sich der erste Seitensatz unsers Beispiels zum ersten Hauptsatze? wie sind beide bei ihrer Aehnlichkeit durch den Vortrag zu unterscheiden? wie ist der zweite und dritte Seitensatz, und im entschiednen Gegensatze zu ihnen der vierte vorzutragen? — Wir wollen aus Erfahrung zusetzen, daß diese Uebersicht nach ein Paar Versuchen leicht erlangt wird. Schwierige oder fragliche Punkte mag, wer nicht näher in Komposition unterwiesen ist, dahingestellt sein lassen.

Nach der Zergliederung des ersten Theils ist der Inhalt des zweiten und dritten leicht festzustellen. Hierbei ergiebt sich, auf welche Sätze der Komponist öfter oder nachdrücklicher zurückkommt, welche ihm also besonders wichtig sind. Nun wird es äußerst förderlich für Auffassung und Vortrag, jeden Satz abgesondert durch die ganze Komposition zu verfolgen und sich klar zu machen, wie sein Inhalt sich fortschreitend entwickelt hat. Der zweite Seitensatz unserer Sonate z. B. tritt zuerst einfach auf, Alt und Baß in Dezimen (also chorisch vereint) gegen den Diskant, der Tenor (F a b g) durchweg mehr unterschieden, alle Stimmen in sanfter Bewegung. Die Wiederholung (gleich danach) figurirt den Diskant in seelenvoll sprechender Weise. Im zweiten, aufgeregtern Theile kann dieser Satz keine Stätte finden. Im dritten Theile kehrt er wieder, natürlich im Hauptton Esdur, muß also, wenn er nicht heftig einsetzen soll, eine Quinte tiefer, dumpfer als im ersten Theil beginnen; erst jene beredsame Figuration greift zur höhern Oktave. Das alles war recht, nothwendig, — aber es befriedigt nicht den Satz. Ein

Anhang muß ihn wiederbringen, und zwar in der höhern Lage ($\overline{\overline{g}}$ $\overline{\overline{f}}$ $\overline{\overline{es}}$ $\overline{\overline{c}}$) feiner und klingender. Nun endlich muß auch der Tenor zur Geltung kommen; er wird Oberstimme, die Figuration tritt in den Alt, dann in Sextenverdopplung in die Unterstimmen — und nun erst ist dem Gedanken sein volles Recht geworden. Wer das erkannt und durchgefühlt, der kann erst hoffen, den Satz wahrhaft gefaßt zu haben. Wir wiederholen aber, daß alle diese Studien nicht bloße Verstandesarbeit sein dürfen, sondern aller Beobachtung und Erörterung beseelte Theilnahme, Gefühl und Phantasie vorangehn und zur Seite bleiben müssen.
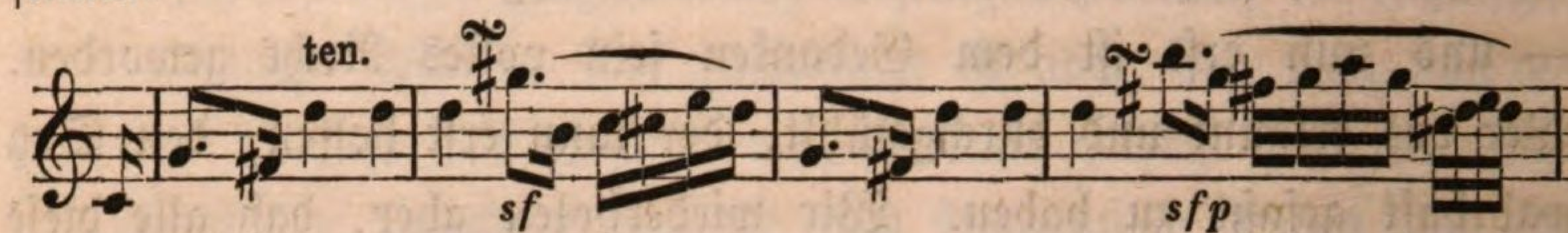
Daß dieses Verfahren nicht blos auf Beethovens, sondern auf alle Kompositionen anwendbar ist, leuchtet ein; allein bei den seinigen ist es wichtiger, ja fast unentbehrlich bei der großen Energie, mit der er seine Sätze entwickelt und verknüpft und in der Wiederholung gesteigert oder anders gewendet hat.

Bei diesem Eindringen in die einzelnen Sätze trifft man nun auch auf die Punkte, die mehr wie bei andern Komponisten die volle Umsicht und Vertiefung des Vortragenden und alle Vortragsmittel, die das Klavier gewährt, in Anspruch nehmen. Wenigstens einige Andeutungen über diese Punkte dürfen hier nicht fehlen.

Das Erste, worauf wir hier die Aufmerksamkeit lenken, ist die feine Ausbildung der Melodie. Jeder Ton in der Beethovenschen Melodie hat Bedeutung, jeden hat der Meister mit innerer Nothwendigkeit gesetzt, jeden mit seiner Seele erfüllt und zwar stets im Sinne des Ganzen; wenigstens von den bedeutendern Werken gilt das geradezu, — das heißt, von der Mehrzahl aller Werke. Hier ist von Zuthaten, von Verzierungen, — anmuthigen oder feingefühlten, wie wir oft bei Mozart, überwuchernd bei Hummel und Chopin finden, — nicht die Rede; Alles gehört zur Sache und will im Zusammenhang und Sinn des Ganzen gegeben sein.

Es ist schwer, hierzu Beispiele zu geben, weil fast jedes Werk deren in Fülle bietet. Man blicke zuerst auf das Largo der Sonate Op. 7, und zwar auf den Anfang des zweiten Theils des

Hauptsatzes, Takt 9 bis 15, der, der Grundlage nach, aus einer dreimaligen Wiederholung von zwei Takten besteht. Die Einführung dieser drei Abschnitte von je zwei Takten wird in der Oberstimme



zweimal geändert, äußerlich angesehn: verziert. Man würde gleichwohl Beethoven schlecht verstehn, wollte man die Aenderungen so verstehn, nicht jede Note dem Sinn des Ganzen gemäß vortragen. Es giebt dafür sogar einen äußerlichen Beweis. Verzierungen, z. B. bei Hummel und selbst bei dem weniger ausgebildeten aber feiner besaiteten Chopin lassen sich ändern, allenfalls mit andern vertauschen, ohne daß das Ganze wesentlich darunter litte. Nun versuche man dasselbe mit dieser kleinen Stelle, nehme talentvolle Musiker, nehme Reminiszenzen aus Chopin und selbst andern Werken Beethovens zu Hülfe: da wird sich die Unabänderlichkeit jeder Note herausstellen, folglich die Nothwendigkeit, sie dem Sinne des Ganzen gemäß darzustellen. — Ein tieferes Beispiel giebt das Arioso (S. 13 und 17 der Originalausgabe) der Sonate Op. 110. Es tritt gleich das erstemal in feinempfundner Ausbildung der Melodie auf, einer der zartesten und seelenvollsten, die es giebt. Bei der Wiederholung (S. 17) wird die Melodie geändert, äußerlich angesehn, und handwerkerlich zu reden: verziert. Wie weit steht diese Vorstellung von Beethovens Sinn ab! Die Klage des Ariso, — die Ueberschrift: Arioso dolente, ist nur äußerlicher Fingerzeig, die Töne sprechen, jeder! — hat zu entsagungsvollem Dahinwallen durch das Leben (Fuge) gebracht, das nur noch die letzte Aussicht zu bieten scheint. Dieser Gang muß zur verinnigten, tiefer, entathmender in den Lebensnerv eingreifenden Klage zurückführen; dann irrt das Leben hierhin, dorthin, bis die Harfenklänge wieder aufzurauschen scheinen, die zu Anfang der Sonate schon erwacht waren, die einstmals auch Ossians scheidende Seele emporgetragen

hatten. Solche Vorstellungen müssen die Seele für die Wandlungen im Arioso stimmen.

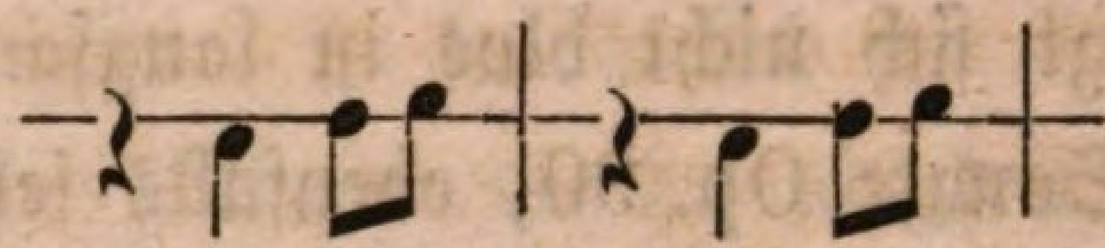
Das *Zweite*, worauf wir hinweisen, ist die Umfänglichkeit der Beethovenschen Melodie. Ganz in seine Idee vertieft, nur sie wollend, aber mit der vollen Energie seines Wesens, bedarf der Meister weiten — man möchte sagen, unbeschränkten Raum nach Ausdehnung und Tongehalt. Dieses Adagio sostenuto der Sonate Op. 106 räumt seinem ersten Satze für den ersten Theil *neun*, für den zweiten *achtzehn* Takte ein. Aber, was wir hier (vielleicht unrichtig) als zwei Theile bezeichnen, ist so innig zu einem Ganzen zusammengeschmolzen, daß man erst Takt 26 ein Ende deutlich fühlt, — und kaum da. Wie viel dem Meister an der richtigen Auffassung gelegen, zeigt sich in den unerschöpflichen Vorschriften; der Satz soll una corda und mezza voce gespielt werden, übergeschrieben ist: Appassionato e con molto sentimento.

Dergleichen zeigt sich nicht blos in langsamen Sätzen. Gleich der erste Satz der Sonate Op. 90, ebenfalls sehr angelegentlich für den Vortrag mit der Ueberschrift (statt der übel-herkömmlichen italienischen Tempobezeichnungen) „Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck" bezeichnet, stellt einen Hauptsatz von 24 Takten auf. Während in jenem Adagio die athemraubende Länge der Kantilene den Vortrag erschwert, ist es hier die kurze Gliederung, die wohl abgewogen sein will. Viermal wird ein Abschnitt von zwei Takten im Fortschreiten wiederholt, dann folgt ein ganz anders gestalteter Satz von acht (zweimal vier) Takten, der vordersatzartig schließt und abermals einen aus dem Anfang entsprossenen Satz von acht Takten (zweimal vier) nach sich zieht. Diese *vierundzwanzig* Takte bilden, über alle Gliederung hinweg, ein eng zusammengehöriges Ganze.

Mag dieser Satz gleich einen Belag für die tonische Umfänglichkeit geben. Er beginnt auf dem eingestrichenen g, hebt sich langsam auf $\overset{=}{g}$, dann auf $\overset{\equiv}{e}$, und von diesem $\overset{\equiv}{e}$ greift er zweimal

auf $\overline{\text{fis}}$ hinab, selbstverständlich in vollkommner Einheit und tiefbegründeter Nothwendigkeit.

Setzen wir drittens hinzu, daß diese Weite sich naturgemäß auch in der Bildung der Gänge, Orgelpunkte und Partien zeigt. Schon die Ddur-Sonaten Op. 10 und Op. 28 geben für Gang und Orgelpunkt genügende, wenngleich nicht die stärksten Beispiele. Die erstere gesellt ihrem Seitensatz ein aus dem Hauptsatz genommenes Motiv, a | gis fis e zu und verfolgt in der gangartigen Fortführung des Seitensatzes das Motiv vierzehnmal durch eben so viel Takte, dann aber noch sieben Takte lang in andersgestalteter Führung, um es am Schlusse des ersten Theils noch zehnmal und zur Ueberführung in den zweiten Theil noch weitere vier- oder fünfmal zu bringen, alles das mit innerer Nothwendigkeit und ohne Ermüdung, wenn nur der Vortragende seine Sache versteht. — Die andre Sonate bildet im ersten Satz ihren Orgelpunkt auf Fis achtunddreißig Takte lang, größtentheils mit einem einzigen Motiv



beschäftigt*), einer der tiefsinnigsten Momente in der Klaviermusik.

Endlich mag die Sonate Op. 106 das durchgreifende Beispiel

*) Solche, allerdings nur der tiefen Versenkung eines Beethoven nothwendig werdende Momente sind es denn, die den nichtbegreifenden Janhagel unter den Musikern und Kennern in Harnisch jagen und sogar witzig machen. So hat bei der Aufführung der A-dur-Symphonie einer dieser lieben Franzosen, die nach ihrer eben so artigen wie unerschöpflichen Versicherung an der Spitze der Intelligenz stehn, herausgezählt, daß im Uebergang zum Allegro nun schon zum vierzigsten Mal e anschlage, — und hat Echo's in Deutschland gefunden, ohne daß Einer geprüft, ob nicht vielleicht die Wiederholung bis auf die letzte Note zur Sache gehöre. — Selbst K. M. Weber hat über die Wiederholungen des d⌒d cis his | cis gespöttelt, — im Gasthofe hat er die Bässe das intoniren gehört, sich erkundigt, ob und wo Konzert sei, sei die Treppen hinabgestiegen, über den Markt in das Konzertgebäude gegangen, habe sich ein Billet gekauft — und als er eingetreten, hätten die Bässe immer noch d⌒d cis his | cis gespielt. Aber spotten ist oft leichter, als begreifen.

für die Weite der Partienanlage hergeben. Die Hauptpartie des ersten Satzes umfaßt einen ersten Gedanken von zweimal zwei, einen zweiten von vier und acht, einen dritten von viermal zwei Takten, der zehn Takte weiter geführt wird; dann kehrt der erste Satz wieder und wird noch vierundzwanzig Takte weiter geführt, bevor die Seitenpartie eintritt. Es ist freilich „die Riesensonate."

All das will in seiner innern Einheit gefaßt und dargestellt sein. Daß dafür das unaufgeklärte Gefühl für die Einzelheiten keine Gewähr leistet, bedarf wohl keines Erweises; zu dem Gefühl muß klare Durchschauung des Ganzen kommen, die jedes Einzelne nach dem Zusammenhang im Ganzen erfaßt und für jedes die gemäßen Mittel der Darstellung in Bereitschaft hält.

In diese Mittel näher einzugehn, ist hier nicht Beruf; jeder Spieler muß wissen oder von seinem Lehrer erfahren, was durch die verschiednen Vortragsmittel, durch Binden und Trennen u. s. w. geleistet werden kann.

Nur auf eins derselben muß mit Nachdruck hingewiesen werden auf das wechselnde Maaß der Stärke. Im Großen ist es hülfreich, die Gegensätze des Mächtigen und Nachgiebigen oder Untergeordneten zu bezeichnen. Aber noch geschäftiger und belebender ist es in der Durchführung der Kantilene, bei der es jedem Ton in der Melodie den ihm gebührenden Nachdruck ertheilt.

Ist eine Melodie kalt, von gleichgültigem Inhalte, so bleibt der Betonung nur das Geschäft, die rhythmische Gestaltung, also das Formelle, die Grundzüge des Baues zu bezeichnen. Daß dieses Spiel der Accente ebenfalls seine Feinheiten und seinen Reiz hat, ist gewiß; der rhythmische Vortrag wohlgebildeter Verse und der feinere Tanz geben dazu Vorbilder, — nur weit ärmere, als die reichabgestufte Rhythmik der Musik. Hiervon ist indeß weiter nicht zu reden; schon die Musiklehre giebt das Nöthige an die Hand.

Etwas ganz Anderes ist es um die Betonung einer innerlich beseelten Melodie. Hier ist, darf man als Grundsatz sagen, auch nicht ein Ton dem andern an Bedeutung und Schwere gleich. Die

bewegte Seele lebt in jedem Ton, liebt jeden, schont und verhehlt diesen, schlägt und treibt hervor jenen, wogt von der leisesten Anregung zur Machtfülle empor und von der zurück bis zu völligem Erlöschen (die Pausen, die Beethoven so oft und bedeutungsvoll in den noch unvollendeten Lauf seiner Melodie streut) wiegt sich auf dem unberechenbaren Spiel linderer oder schwellenderer Wogen, streut über dieses Wechselspiel die Lichtpunkte der einzelnen Betonungen und weiß zu gleicher Zeit der festgezeichneten rhythmischen Gestaltung und dem unendlich wechselvollen Gefühle zu genügen.

Die Aufgabe ist schwer, so lange man sich noch nicht in Beethoven hineingelebt hat. Aber sie ist unabweislich. Hier steht uns Beethovens Vortragweise selbst als vollgenügender Beweis zur Seite. „Es war (nach Schindlers Zeugniß) die deutlichste faßlichste Deklamation, wie sie in dieser hohen Potenz vielleicht nur aus seinen Werken herauszustudiren sein dürfte." Wieder ein Beweis, daß er nicht mit Tönen hat spielen wollen, sondern reden. Die Aufgabe ist schwer selbst für den, der Sinn und Gefühl für den Inhalt mitbringt, wegen der Unvollkommenheit des Klaviers für melodisches Spiel. Aber viel vermag man dennoch diesen einsiedlerischen Tonhölzern abzulisten und dem Hörer vorzuspiegeln, viel mehr, als die Meisten meinen und vermögen. Wer Gelegenheit hat, einen Laub, Wieniawski, Joachim (und wie sie sonst heißen, die beseelten und beseelenden Geiger oder Violoncellisten) zu hören, der hat in ihren feinen, wechselreichen Bindungen, Betonungen u. s. w. ein Vorbild dessen, was man dem Klavier abzugewinnen trachten muß. Noch förderner wird denen, die singen können (gleichviel mit welcher Stimme) das eigne Singen der Melodie. Gefühl drängt zum Gesang, Gesang spiegelt jenes zurück.

Durch das bloße Stärkemaaß, auch im Verein mit Bindung und Lösung der Töne, kann aber dem Anspruch des ewig wechselnden und wogenden Gefühlslebens nicht genügt werden; schon die Stufenleiter der Stärkegrade selbst auf den besten Instrumenten erweist sich unzulänglich. Geistig, wie Beethovens Schöpfung, ener-

gisch, wie sein Wollen, frei, wie sein Wesen ist, bedarf es geistiger Mittel des Vortrags, des Ausdrucks jener freischaltenden selbstbestimmungsvollen Willenskraft, des durchaus freien Einherschritts, wo und soweit die künstlerische Vernunft sie der jedesmaligen Aufgabe gemäß fordert. Man muß

6. Taktfreiheit

als unbedingte Nothwendigkeit für den vollkommnen Vortrag Beethovenscher Komposition anerkennen.

Daß Taktfestigkeit für den Musiker eine ganz unerläßliche Eigenschaft ist und in den ersten Perioden der Musikbildung unbedingt festgehalten werden muß, ist gewiß, kommt aber hier nicht in Betracht. Wir haben hier das künstlerische, nicht das Schulbedürfniß im Auge.

Daß ferner ein Theil der Beethovenschen Kompositionen der Taktfreiheit nicht bedarf, oder sie sogar ablehnt, ist gewiß, beweist aber nichts gegen das Bedürfniß der andern Kompositionen, sondern weiset nur darauf hin, daß jedes Werk seinem besondern Sinne gemäß behandelt sein will. Als Kompositionen, die der Taktfreiheit nicht gar, oder in geringem Maaße bedürfen, wüßten wir nur die Sonaten Op. 22, 54, 53 (Werke, die dem Tonspiel gewidmet sind) zu bezeichnen, und ganz gewiß die Variationen Nr. 36, auch das Finale der Sonate Op. 26 und einige andre einzelne Sätze. Als Werke, die Taktfreiheit ihrem Inhalte nach ablehnen, würden die Märsche Op. 45 und der Trauermarsch der Sonate Op. 26 zu bezeichnen sein. Nur bedingen wir für den letztern aus, daß er nicht in der schleppenden, flennenden Weise vorgetragen werde, wie man am Klavier und mit gemietheten Posaunen sich angewöhnt hat, wenn ein weichmüthiger Bürgersmann seine Muhme begräbt, oder seine Muhme den Bürgersmann. Hier, bei Beethoven, wird ein Held bestattet (die Ueberschrift sagt es, aber die Noten auch), und zwar nicht blos in den dumpfen Trommelwirbeln des Trio und dem

Einschrei der Bläser) und seine Heldenschaar, die, dürfen wir annehmen, mit ihm gefochten, neben ihm ihre Narben sich geholt und an ihrer Seite ihn fallen gesehn, die Krieger mit finstern, zornbleichen Gesichtern sind es, die ihm das Geleit geben. Da gebührt strenge Haltung und fester, straffer, trotziger Einherschritt, von den Schlachten her gewohnt, kein wankender Leichenbittergang; da muß das Heranwachsen aus der Ferne bis zum Gipfel Alles thun. Und wer weiß, ob man nicht da und gegen das Ende doch noch wider Willen zögert.

All diese Ausnahmen bei Seite gesetzt, fodern wir für den freiesten Geist freieste Bewegung, Taktfreiheit. Ist doch das Gemüth in jedem Augenblick anders gestimmt und anders entschieden, weilt es bei dieser Regung, eilt es über jene hinweg zu dritten, mag auch die Grundstimmung und Bewegung im Ganzen eines Vorgangs dieselbe oder ungefähr dieselbe bleiben. Man beobachte nur sich selber oder Andre! wo wäre Gleichmaaß im Verlauf der Rede, der Geberden, des freien Gangs zu finden, wenn nicht innerer oder äußerer Zwang es hervorruft?

Naturgesetz ist Taktfestigkeit (Gleichmaaß der Bewegung) nicht, Taktfreiheit ist Naturgesetz. Taktfestigkeit ist nur Forderung des Verstandes, der für die ohnehin wellende und schwankende, innerlich unentschiedne und unbestimmte Tonsprache der rhythmischen Festigkeit als äußern Anhalts bedarf. Diese Foderung des Verstandes hat ihr großes Recht, und so weit muß sie gewährleistet werden. Aber ihr gegenüber steht das höhere Recht, das in der Natur der Sache liegt, nämlich in der Wellennatur des Gemüths. Es kommt also darauf an, nach beiden Seiten gerecht zu werden.

Wo Gleichmüthigkeit vorherrscht, wird man Gleichheit der Bewegung festhalten oder vorwalten lassen, nach dem Maaße der Gleichmüthigkeit.

Wo das Gemüth erregter, aus dem Gleichgewicht herausgehoben in Unruhe geworfen, dem Wechselspiel von Verlangen und Scheu, von Macht und Ermatten — und wie die Gegensätze sonst heißen —

hingegeben ist, da würde Gleichmaaß zur Lüge, da ist Wechsel der Bewegung Naturgebot. Der Vortrag ist nur dann wahr, wenn er dem Inhalt entspricht.

Bekanntlich hat die Kunst selbst eine Reihe von Bezeichnungen (accelerando u. s. w.) für den Wechsel der Bewegung im Verlauf eines Tonsatzes. Wir sind aber keineswegs der Ansicht, daß hierin ein Genügen zu finden sei; die Bezeichnungen sind in sich selber unbestimmt und können nur für die entscheidendsten Momente verwendet werden. Es ist eben unausführbar, Alles zu bezeichnen; man muß dem Sinn des Werks Gehör geben. Hiermit fällt auch das Bedenken weg, ob man nicht gegen den Willen des Komponisten verstoße, da vom Taktmaaß abzuweichen, wo er es nicht selbst angeordnet.

Auch hier steht uns Beethovens eigne Vortragsweise nach dem Zeugnisse seiner Schüler und Freunde zur Seite. Ja, ein theilweiser Widerspruch in den Aussagen wirft nur noch helleres Licht auf die Sache selbst.

Ries erzählt nämlich: „Im Allgemeinen spielte er selbst seine Kompositionen sehr launig, blieb jedoch meistens fest im Takte und trieb nur zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in seinem crescendo mit ritardando das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effekt machte." Hier ist also Taktfreiheit mit ihrer Wirkung bezeugt; nur soll („meistens") Taktfestigkeit vorgewaltet haben.

Schindler dagegen spricht aus: „Was ich selbst von Beethoven immer vortragen hörte, war mit wenig Ausnahme stets frei alles Zwanges im Zeitmaaße, ein tempo rubato*) im eigentlichsten Sinne des Worts, wie es Inhalt und Situation bedingte, ohne

*) Das tempo rubato war eine Mode des achtzehnten Jahrhunderts, aus dessen letzter Hälfte und aus Italien von den Sängern herstammend; es sollte jene entbundnere, tiefere Fühlung ersetzen, die den Kompositionen selber mangelte, war aber eben deßhalb eine Unwahrheit und mußte bald der Reaktion des Verstandes erliegen.

aber nur den leisesten Anklang an eine Karrikatur zu haben." Hier erscheint also Taktfreiheit als das Vorwaltende in Beethovens Spiel. Dies muß auch nach dem freien und wechselvoll angeregten Inhalt der Beethovenschen Werke vorausgesetzt werden*), gäb' es selbst gar kein Zeugniß dafür.

„Und Ries Zeugniß?" — Der Widerspruch klärt sich auf, sobald man Zeit und Personen berücksichtigt. Ries kam als Jüngling 1800 zu Beethoven und war bis 1805 dessen Klavierschüler. Damals war Beethovens Wesen selbst noch nicht zu vollster Freiheit entwickelt, wie der unausgesetzt und unberechenbar steigende Fortschritt in seinen Werken beweist. Voraussetzlich hat auch Beethoven bei seinem Vortrag auf den Klavierschüler Rücksicht genommen und sich nicht frei gehen lassen, um jenem kein irreleitend Beispiel zu geben. Endlich ist Ries in sich selber nicht zu jener hohen künstlerischen Freiheit gelangt, die der geistigen Bewegungsfreiheit bedurft hätte, oder zugänglich gewesen wäre; das beweisen seine sonst schätzbaren Werke und Leistungen am Klavier, wie sein Verhalten (Th. 1. S. 299) der sinfonia eroica gegenüber. Schindler dagegen, ohnehin von überlegner Geistesbildung, trat acht oder neun Jahr später zu Beethoven und blieb bis an das Ende bei ihm, konnte daher den vorgeschrittenen Meister beobachten. „Seine ältern Freunde (bezeugt er), die der Entwickelung seines Geistes nach jeder Richtung hin aufmerksam gefolgt sind, versicherten, daß er diese Vortragsweise erst in den ersten Jahren seiner dritten Lebensperiode (von 1813 ab) angenommen, und von der frühern weniger nüanzirten ganz abgewichen sei."

Was noch mehr: Schindler hat Beethovens eignen Grundsatz formulirt. Er berichtet, daß Beethoven ..... „behauptete: Gleichwie der Dichter seinen Monolog oder Dialog in einem bestimmt fortschreitenden Rhythmus führt, der Deklamator aber den-

*) Der Verf. hat seine Ueberzeugung gebildet und durch Wort und Schrift bekundet lange vor dem Erscheinen des Schindler'schen Werkes, freut sich aber der gewichtigen Bestätigung.

noch zur sichern Verständlichkeit des Sinnes Einschnitte und Ruhepunkte sogar an Stellen machen muß, wo der Dichter sie durch keine Interpunktion anzeigen durfte; eben so ist diese Art zu deklamiren in der Musik anwendbar, und modifizirt sich nur nach der Zahl der Mitwirkenden bei einem Werke." Schindler führt auch einige Stellen an, bei denen Beethoven ein wenig gezögert, und eine an, einen Akkord aus dem Allegretto der Edur-Sonate Op. 14, „auf dem er sehr lange verweilte." Indeß wollen wir ihm hierin nicht folgen, da das Einzelne nur im Zusammenhang des Ganzen festgestellt werden kann. Es kommt vor Allem auf Feststellung des Grundsatzes an: Taktfreiheit ist zulässig, wo und soweit sie im Sinne der Komposition erfoderlich erscheint. Für sie spricht das psychologisch feststehende Wallen (Vorwärtsdrängen oder Zögern) der Gemüthsbewegungen; für sie der oft (immer und überall ist es, wie schon gesagt, nicht ausführbar) ausgesprochene Wille der Komponisten, die selber ritardando, accelerando, più stretto u. s. w. vorzeichnen; für sie Beethovens ausgesprochne und bezeugte Meinung und Vortragsweise.

Was gegen die Foderung der Taktfreiheit (die Lehrbedenklichkeit bei Seite gelassen) angeführt wird, läßt sich auf drei Punkte zurückführen. Um bei dem Kleinsten anzufangen, so ist es

Erstens der Zweifel, ob man auch durch solche selbständige (nicht vom Komponisten angeordnete) Abweichungen vom Taktmaaß nicht gegen den Sinn der Komposition verstoße. „Wer weiß (fragen die Unselbständigen) ob wir damit nicht gegen den Willen des Komponisten handeln?" — Allerdings kann das im gegebnen Fall geschehn, aber es kann schlechthin durch Alles, was wir thun oder unterlassen, gleichermaßen eintreten. Und da doch einmal Sinn und Wille des Komponisten unmöglich ganz vollständig durch Schrift vorgezeichnet werden kann, so müssen wir, wie wir uns auch anstellen, zuletzt eignes Gefühl, eignes Nachdenken zu Rathe ziehn, um die Unvollständigkeiten in der Schrift zu ergänzen, — oder wir müssen überhaupt darauf verzichten, daß ein Werk durch uns lebendig werde.

Zweitens sind Spieler der strengen Observanz schnell mit der Beschuldigung bei der Hand: dieses Eilen und Zögern, besonders das Letztere, sei eitel „Sentimentalität“ und bei „klassischen Werken“ am wenigsten wohlangebracht. —

Lassen wir vor allen Dingen diese unbestimmten Stichworte „klassisch, romantisch, modern“ hier bei Seite, unter denen Jeder etwas Anderes versteht und andre Reihen von Werken zusammenstellt. Vom alten Bach und von Händel sind Schöpfungen höchster Romantik aufzuweisen, Beethoven ist mit höchstem Recht als Klassiker und als Romantiker zu bezeichnen, hierin dem Goethe und dem „Stern der Sterne,“ Shakespeare zur Seite stehend. Wenn dagegen dilettantische Kunstbesprecher die Romantik als neuere Erfindung preisen, hierin französischen Dichter- und Musikerrichtungen zur Seite tretend, so mögen sie deß froh sein. Es kommt bei solchem Schematisiren und Rubriziren kein freier, hoher Baumwuchs heran, höchstens Spaliergewächs.

Gehn wir gerade zur Sache. Wo der Vortrag, wo Taktfreiheit aus Sentimentalität, aus herangekünstelter oder überreizter Empfindung (Sensiblerie, nennt es Beethoven) hervorgeht, da sind sie vom Uebel, wie jede Unwahrheit. Diese wollen wir meiden. Aber auch das wollen wir meiden: aus Furcht vor Uebertreibung oder Lüge die Sache selbst, die Wahrheit verhehlen und ihren Ausdruck abschwächen oder gar unterdrücken. Geben wir die Sache, wie wir in Wahrheit sie fühlen. Mag dann der Kältere oder anders Fühlende von unsrer Auffassung und Darstellung zurücktreten, sie übertrieben oder sentimental schelten: wir wollen lieber das ertragen, als gegen unsre Ueberzeugung handeln. Nur muß diese Ueberzeugung eine wahrhaft gründliche sein, beruhend auf Gefühl, Ueberlegung, Studium des Meisters und wiederholter Prüfung.

Drittens endlich besorgt man, mit dem Taktmaaße der Ordnung und Haltbarkeit der Musik selber verlustig zu gehn. Diese Besorgniß beruht auf einem guten Rechte, — nur daß sie leicht zu weit getrieben wird. Wir müssen hier gründlicher eingehn.

Das sich selbst überlassene Gemüth unterliegt dem Wellenspiel der Regungen, die bald heftiger bald schwächer, bald eilender bald zögernder treffen und treiben. Für alle freien Gemüthsäußerungen giebt es daher kein äußerlich Maaß; die Geberde des Redenden folgt in ihrer Richtung und Heftigkeit, wie in ihrer Schnelligkeit ganz dem innern Antriebe, die Sprache steigt und fällt, verstärkt und erhellt sich, wird stiller und dunklerklingend ganz nach diesem selben innern Antriebe, den kein von außen herangebrachtes Gesetz hemmen oder wenden darf. In diesem Sinne haben wir oben (S. XXXVIII) ausgesprochen, daß nicht Taktfestigkeit Naturgesetz sei, sondern Taktfreiheit.

Allein nun treten wir zur Musik, das Gemüth will sich durch sie offenbaren, kann sich also dem, was ihr Gesetz und Bedürfniß ist, nicht entziehn, wenn es nicht jener selbstgefaßten Bestimmung zuwider handeln will. Es fragt sich also: wenn Taktfestigkeit (Gleichmaaß der Bewegung) auch nicht Naturgesetz ist, ist es nicht wenigstens Kunstgesetz, das heißt Nothwendigkeit für die Kunst? für die Musik?

Unbedingte Nothwendigkeit ist jenes Gleichmaaß gewiß nicht; dies wird schon offenbar durch das taktfreie Rezitativ, durch die taktfreien Kadenzen, durch die Halte, durch die vorgeschriebenen Momente des Eilens und Zögerns, durch die Mischung von zwei- und dreitheiliger Ordnung, durch Synkopen und andre die Klarheit des Maaßes verdunkelnde Setzweisen, die Beethoven so sehr geliebt, und immer mehr, je weiter er auf seiner Bahn vordrang.

Aber ein mächtiger Helfer zur Verständniß der Musik ist das Gleichmaaß der Bewegung ganz gewiß, ein im Ganzen unentbehrlicher, weil die Sprache der Töne ohne Vergleich unbestimmter und zutreffender ist, als die des Worts; das Wort giebt blitzschnell seinen Sinn heraus, die Musik braucht Reihen von Tönen, um dasselbe zu erreichen. Damit nur erst eine solche Reihe von Tönen als zusammengehörig für den einen Sinn erfaßt werde, bedarf es der deutlichen Zusammenordnung dieser Reihe und der Sonderung der-

selben von andern Reihen, — und dabei fällt dem Rhythmus die vornehmste Arbeit zu; daher strebt er (abweichend vom Rhythmus der Dichtkunst) zur Festigkeit und Gleichmäßigkeit des Taktmaaßes hin, um jener Pflicht auf das Sicherste und Zutreffendste zu genügen.

Dieses Bedürfniß der Musik, am Rhythmus, am Taktmaaß Anhalt zu finden, ist ebensowohl berechtigt, als das Bedürfniß des Gemüths, sich der Wellenbewegung seiner steigenden und nachlassenden Antriebe zu überlassen.

Folglich muß beiden Foderungen genügt werden.

Gleichmaaß der Bewegung ist für die Musik als Grundgesetz anzuerkennen.

Abweichungen davon können nur als Ausnahmen gelten; nur wo, und nur so lange der Inhalt eines Tonwerks sie fodert, sind diese Ausnahmen statthaft. Sobald ihre Nothwendigkeit aufhört, kehrt die Bewegung in ihr ursprüngliches Grundmaaß zurück, — oder wenigstens zum Gleichmaaß, wenn der Tonsatz bleibend lebhaftere oder ruhigere Bewegung fodert.

Die Abweichungen folgen der Natur der Gemüthsbewegung, aus der sie hervorgehn, auch darin, daß sie nicht in ordnungsloser Heftigkeit hervorspringen (seltne Fälle bei Seite gelassen, wo dies geboten scheint), sondern in Allmähligkeit, gleichsam unmerklich im ersten Augenblick, aus dem Grundmaaß der Bewegung hervortreten und eben so zu ihm zurückkehren.

Endlich, wo die Bewegung treibender oder nachlassender und dadurch das rhythmische Zeitmaaß unbestimmter wird, da muß die rhythmische und taktische Betonung um so geschäftiger sein, die Glieder des ganzen Tongebildes klar und bestimmt zu bezeichnen, damit man selbst unter den Wandelungen des Zeitmaaßes noch das ordnende Gesetz durchfühle und an ihm seinen Anhalt finde.

Daß ein solcher Verein von Gleichmaaß und Freiheit höhere allgemein geistige und musikalische Durchbildung fodert, daß hier neben der vernünftigen Freiheit Ausschweifung und Willkühr, neben dem Streben nach voller Wahrheit Uebertriebenheit und Karrikatur

liegt, ist gewiß. Eben deßwegen muß dem Fortschritt zu vernünftiger Freiheit tüchtige Schulung zur Taktmäßigkeit und sonstige Bildung vorangehn; eben deßwegen mag auch Beethoven dem jungen Ries gegenüber (S. XL) sich nicht so frei haben gehn lassen, als fortgeschrittnern Personen gegenüber. Aber das Alles hebt das Recht und Bedürfniß der Freiheit nicht auf.

7. Beispiele an einzelnen Werken.

Zuletzt liegt uns ob, zu den allgemeinen Andeutungen, namentlich in Bezug auf die Foderung der Taktfreiheit — dann aber auch auf andre Momente des Vortrags, wenigstens einige bestimmter durchgeführte Beispiele und Beläge zu geben.

Nicht ohne Besorgniß treten wir an diese letzte Aufgabe.

Alle Werke durchzugehn, ist räumlich unausführbar, würde auch den Forschungsbegierigen eher beeinträchtigen, als fördern. Die Auswahl aber wird, wie man sie auch treffe, nicht ohne Willkühr (oder den Anschein derselben) zu bewerkstelligen sein, und unmöglich den begründeten Wünschen jedes Einzelnen entsprechen können.

Ferner zeigt sich, je näher man den Einzelheiten der Sache tritt, allerdings die Unzulänglichkeit der Sprache, wo kaum das lebendige Vorstellen der Sache selbst genügt. Nur Jean Pauls Vult (aus den Flegeljahren) hatte das Recht, sich zu brieflichem Unterricht im Flötenblasen zu erbieten; wir andern müssen hoffen, daß Verständniß, Sympathie und Kunstbildung unserm Stammeln zu Hülfe kommen.

Endlich könnten wir gar wohl im einzelnen Beispiel irren, während die Grundsätze, die wir aufgestellt, richtig wären. Möge man durch etwaige Irrthümer oder Zweifelhaftigkeiten an jenen Grundsätzen, ihre Prüfung und Anerkenntniß vorausgesetzt, nicht irre werden!
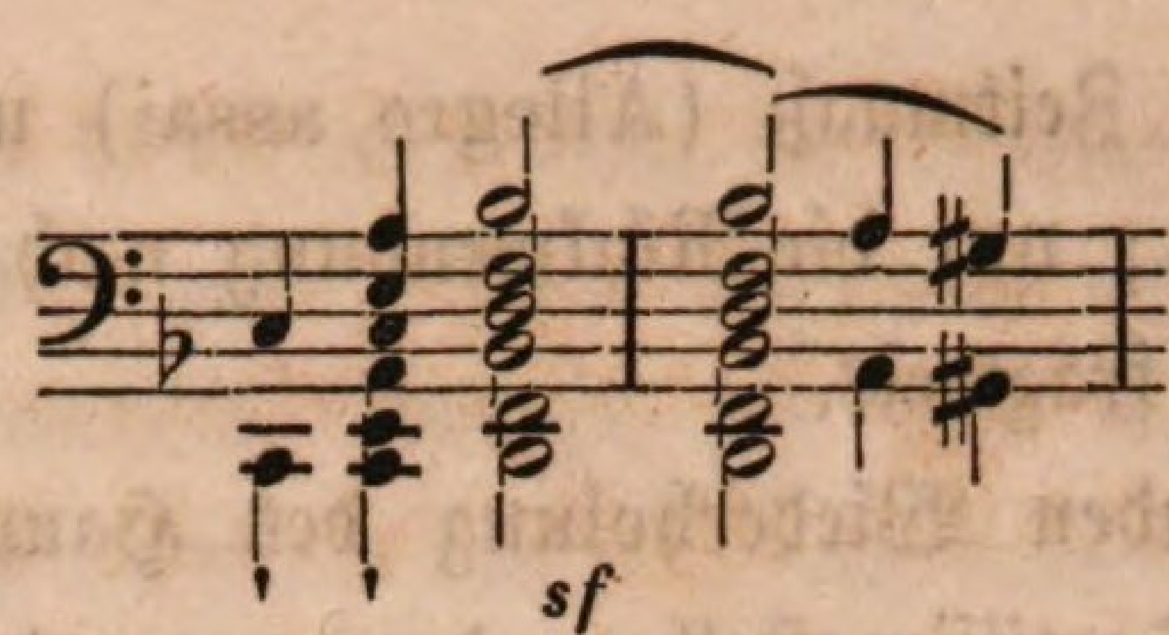
a. Sonate Dmoll, Op. 31.

Erster Satz.

Das über diese Sonate S. XXVII Gesagte vorausgesetzt, würden wir die 6 Töne des ersten Akkordes in nicht überstürzendem aber vordringendem Arpeggio geben, den sechsten Ton (a) als Anfang und Stützpunkt der Melodie hervorheben, mit leisem Zurückhalten über $\overline{cis}$ und .. $\bar{e}$ nach .... $\bar{a}$ schreiten und hier gleichsam sinnend weilen. Der unterbrechende Zwischensatz ($\overset{1}{a}g$ | $\overset{2}{g}f$ fe ed) würde unruhig bewegt vordringen, nur auf den Tönen 1 und 2 angehalten, der dritte Ansatz (dc | cb) würde in das Adagio überzuführen sein. Das Largo kehrt in gleicher Vortragsweise, vielleicht mit längerm Weilen auf dem letzten Ton ($\bar{\bar{c}}$) wieder, der Zwischensatz (Allegro) ebenfalls wie zuvor, nur vom ersten zum zweiten Takte treibender und vom dritten mit entschiedner Betonung des ersten und fünften Achtel; aus zweitöniger Motivirung wird viertönige. Das Hinabsteigen vom $\bar{\bar{\bar{f}}}$ hat volle Allegro-Bewegung, oder noch lebhaftere, stets bei scharfer Betonung der ersten und fünften Achtel bis zum dreimaligen b auf dem siebenten Achtel, dessen *sf.* durch Anhalten verstärkt wird.

Diese ganze Partie zeigt also mancherlei Schwankungen in der Bewegung. Aber, aller besondern Gründe zu geschweigen, sie ist Einleitung, die Gedanken und Gestalten sind noch nicht festgestellt, sie schwanken noch embryonisch zwischen Werden und Sein.

Nun endlich (Takt 21) tritt der Hauptsatz mit Ungestüm aber voller Entschiedenheit auf. Hier eisenfeste Haltung des Zeitmaaßes, feurige aber ernstvolle Bewegung, die erst in den drei letzten Takten vor dem Seitensatze dringender wird und damit dem Letztern das Bewegungsmaaß zuführt, in dem er, mit scharfer Betonung des ersten Achtels in jedem Takte sich unruhig (agitato) gleichsam athemlos weiterschlingt, bis zum letzten $\bar{\bar{\bar{f}}}$, von wo er, mit einschneidender Heftigkeit das erste Achtel jedes Viertel fassend, ingrimmig gleichsam hinab sich schwingt zu jenen Machtschlägen,



die nur bei bedeutendem Zurückhalten zu voller Wirkung kommen. Verweilen und Kraft gebühren am Meisten dem ersten Auftreten, gemildert wird der Gedanke bei jedem Aufschritt in die höhere Oktave, die Bewegung wird gleicher, ungefähr im Maaße des Hauptsatzes, bis zum Schluß in Amoll.

Die nächste Folge (von A—B an) muß in Besinnung weilen, ganz still wirkt das Motiv jener Machtschläge weiter. Vom Achtelgang treibt die Bewegung wieder allmählig vorwärts und stellt sich im Schlußsatze (zu den Halbtaktschlägen) wieder im ersten Maaße des Hauptsatzes fest. Die Rückführung zum Anfang und der Uebergang zum zweiten Theil erfolgt mit zurückhaltendem Vortrag.

Das Weitere versteht sich nach diesen Andeutungen von selber. Nach dem Rezitativ setzt das Allegro wieder fest in der ersten Bewegung ein; die Achteltriolenstelle gewinnt, wenn man sie zögernd beginnt und dann mit Ungestüm hinaufwirft, abermals zögernd hinab- und schwungvoll hinaufgeht.

b. Sonate Fmoll, Op. 57.
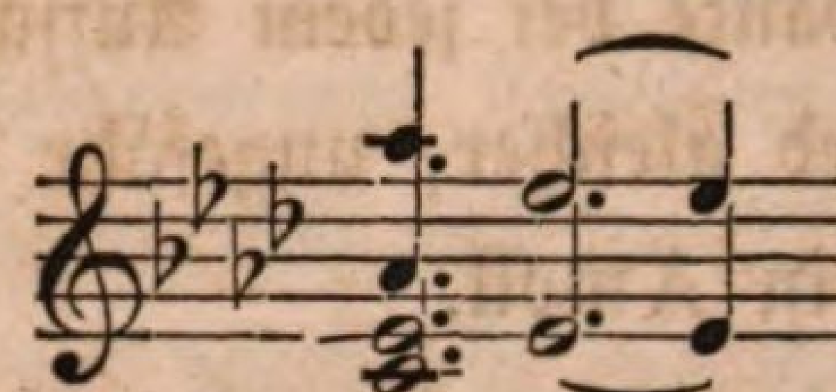
Erster Satz.

Dieser Satz hat mit dem ersten der vorhergehenden Sonate den einleitungsartigen Anfang gemein.

Wir würden auf dem ersten Ton ein wenig länger, als der Takt fodert, weilen, deßgleichen auf den ersten Tönen (f und $\overline{\text{f}}$) der folgenden Takte 1 und 2, würden Takt 3 zögern und die Pausen des folgenden Takts zu einem förmlichen Halt ausdehnen; dann überschleicht der Wiederbeginn auf des mit der Macht eines neuen Ereignisses. Die folgenden Takte werden wie bange Fragen zögern, das seltsam unheimlich anpochende Des-Des-Des-C jeden Ton mit zögerndem Bedacht in die Wagschaale fallen lassen. Dann zuckt das

a tempo im festen Zeitmaaß (Allegro assai) und voller Schärfe des Anschlags nieder; nur die Rückwendung nach oben und die beiden Akkorde zögern fragweis.

In der folgenden Wiederholung des Hauptsatzes würde das Zeitmaaß bei den Fortissimostellen, dann von der Ueberleitung in den Seitensatz ($\overline{\text{es}}$ $\overline{\overline{\text{es}}}$ $\overline{\overline{\text{es}}}$ $\overline{\overline{\text{es}}}$ . . . .) festgehalten bis zur Unterbrechung des Gesangs bei



wo, besonders zum zweiten Viertel, mit schmerzlichem Ausdrucke gezögert wird. Die Triolenbewegung bringt das feste Zeitmaaß wieder, das sich bis zum Theilschlusse behauptet.

Das Thema, mit dem der zweite Theil beginnt, hat wieder besinnende Momente; erst mit dem festen Eintritt in Emoll tritt auch wieder festes Zeitmaaß ein. Die quälerischen Quintolen würden in der Bewegung gehemmt beginnen; am meisten träfe das die erste, während bei der dritten oder vierten das feste Zeitmaaß hergestellt sein müßte; so hätte die linke Hand, so gleichfalls die rechte zu beginnen.

Das Weitere folgt dem hier Angedeuteten.

c. Sonate Emoll, Op. 90.

Erster Satz.

In den beiden zuvor betrachteten Sätzen begründeten sich die Abweichungen vom festen Zeitmaaß zunächst in dem einleitungs- oder vorspielartigen Einsatze; die Sätze waren gleichsam noch nicht, sie wurden vor unsern Augen. Diese Weise der Entspringung kann Beweggrund für Freiheit des Zeitmaaßes sein, ist aber keineswegs der einzige Beweggrund. Die Emoll-Sonate tritt mit festen Sätzen auf und fodert dennoch Taktfreiheit.

Denn der erste dieser Sätze (Takt 1 bis 8) tritt energisch, kurz entschlossen auf, wiewohl sich im Abbruch jedes Abschnitts, besonders

Takt 1 zu 2, 5 zu 6 — und auch im Wiederabbrechen des ersten Anschlags zum ersten und dritten Abschnitt ein leises Gefühl von Zweifelmüthigkeit verräth. Macht sich dies nur leise geltend, so spricht der Nachsatz (Takt 9 bis 16) entschieden einen ganz andern Gedanken aus; schon die gebundne Schreibart und das weite Hinabsteigen der Melodie beweist es. Wir würden diesen Satz, besonders auf den ersten Tönen der Takte, zurückhalten und im vorgeschriebnen Ritardando bis zur Andantebewegung hinabsteigen. Der mit in tempo bezeichnete zweite Nachsatz oder Anhang würde gleichmäßige Bewegung (wenn nicht von Takt 3 zu 4 und 7 zu 8 ein leises Zögern) erhalten, aber mindere, als der Vordersatz.

Erst der folgende Satz führt zur ersten Bewegung zurück, die hinabtauchenden Sechszehntelgänge werden gegen den Schluß zögernder; nach ihnen wird die Bewegung gesteigert und zum Seitensatz hin, sowie für diesen selbst, das erste Bewegungsmaaß wiederhergestellt, vielleicht um ein Weniges überboten, mit leisem Verweilen auf den zweiten Vierteln der Takte und Vorwärtstreiben der folgenden sieben Sechszehnteln. Der Schlußsatz sinkt mehr und mehr in Zögern hinab.

Und hiermit genug der Andeutungen für diesmal! genug für die, welche Liebe für den Dichter und Hingebung für sein Studium mitbringen und in sich den Sinn für seine Sprache geweckt und erzogen haben, — zuviel für die Andern.

Es kam hauptsächlich darauf an, für die unerläßliche Foderung der Taktfreiheit einige nähere Beläge zu bringen, mit deren Hülfe (wenn wir nicht fehlgegriffen haben) jeder rechte Spieler sich über andre Sätze des Meisters seine Ansicht und seinen Spielplan bilden, oder wenigstens (wenn wir fehlgegriffen haben) sich über unsre Foderung aufklären könne.

Daß die Mittheilungen, wenn wir sie auch um das Zehnfache ausbreiteten, nicht in den Lebensfluß des Ganzen hinabreichen, daß es schlechthin unausführbar ist, das feine Geäder der Lebensströmung,

die sich im Grunde von Ton zu Ton ändert, das ewige Wechselspiel der Accente, die sonstigen Färbungen und Umfärbungen des Vortrags durch Bindung und Lösung der Töne und die Art des Anschlags, kurz das eigentliche Seelenleben des Spiels in Worten oder Maaßen zu fangen und auszuliefern: das ist uns, wie jedem Andern, der einen lebendigen Begriff von der Kunst hat, wohl bewußt.

Weiter reicht das lebendige Wort und Beispiel des Lehrers. Hier aber werden gar viele Lehrer von ihrem Eifer hingerissen, ihre Auffassung und Darstellungsweise dem Spieler aufzudringen und aufzuzwingen. Dies kann nicht Kunstbildung, sondern nur Nachäfferei zur Folge haben. In der eignen Brust allein ist die Lebenskraft zu finden; das geschriebne wie das gesprochne Wort, das Wort und die vorbildende That können keiner andern Aufgabe sich widmen, als diese Lebenskraft, — Sinn, Gefühl, Bewußtsein im Andern zu wecken und zu läutern. Keine dieser Mittheilungsformen ist für sich zureichend, keine zu entbehren. Alle müssen sich mit der eingebornen Kraft und dem feurigen Willen dessen verbinden, in dem des Meisters Geist lebendig werden soll.

II.

Verzeichniß der Beethoven'schen Werke.

(Nach dem Katalog von Lenz in dessen B. et ses trois styles.)

I. Kompositionen, die als opus, oeuvre, Werke bezeichnet sind.

Opus

1. Drei Trios für Piano, Violin und Violoncell. Es, G-dur, C-mol.
2. Drei Sonaten für Piano. F-mol, A-dur, C-dur.
3. Trio für Violin, Bratsche und Violoncell. Es.
4. Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. Es.
5. Zwei Sonaten für Piano und Violoncell. F-dur, G-mol.
6. Sonate für Piano zu vier Händen. D-dur.
7. Sonate für Piano in Es.
8. Serenade für Violine, Bratsche und Violoncell. D-dur.
9. Drei Trios für Violine, Bratsche und Violoncell. G-dur, D-dur und C-mol.
10. Drei Sonaten für Piano. C-mol, F-dur und D-dur.
11. Trio für Piano, Clarinette (oder Violine) und Violoncelle in B.
12. Drei Sonaten für Fortepiano mit Violine. D-dur, A-dur, Es.
13. Sonate pathetique für Piano. C-mol.
14. Zwei Sonaten für Piano. E-dur, G-dur.
15. Konzert (erstes) für Piano und großes Orchester. C-dur.
16. Quintett für Piano, Klarinette, Oboe, Fagott und Horn in Es.
17. Sonate für Piano und Horn. F-dur.
18. Sechs Quatuors für zwei Violinen, Bratsche und Violoncelle. F-dur, G-dur, D-dur, C-mol, A-dur und B.
19. Konzert (zweites) für Piano, mit Begleitung des Orchesters. B.
20. Großes Septuor für Violine, Klarinette, Horn, Fagott, Bratsche, Violoncelle und Kontrabaß. Es-dur.
21. Symphonie (erste) großes Orchester. C-dur.
22. Große Sonate für Piano. B.

23. Sonate für Piano und Violin. A-mol.
24. Sonate für Piano und Violin. F-dur.
25. Serenade für Flöte, Violin und Bratsche. D-dur.
26. Sonate für Piano. As-dur.
27. Sonate quasi una Fantasia für Piano, No. 1. Es-dur, Nr. 2. Cis-moll.
28. Sonate für Piano. D-dur.
29. Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. C-dur.
30. Drei Sonaten für Piano und Violin. A-dur, C-mol, G-dur.
31. Drei Sonaten für Piano. G-dur, D-mol, Es-dur.
32. Sechs geistliche Lieder von Gellert, mit Klavierbegleitung.
33. Bagatelles für Piano.
34. Sechs Variationen für Piano.
35. Variationen für Piano.
36. Symphonie (zweite). D-dur.
37. Konzert (drittes) für Piano mit Begleitung des Orchesters. C-mol.
38. Trio für Piano, Klarinette (oder V.) und Violoncell.
39. Zwei Präludien durch alle Dur- und Molltonarten für Piano od. Org
40. Romanze für V. mit Begleitung des Orchesters. G-dur.
41. Serenade für Piano und Flöte (oder V.) D-dur.
42. Notturno für Piano und Bratsche. D-dur.
43. Die Geschöpfe des Prometheus. Ballet von Vigano.
44. Vierzehn Variationen für Piano, Violin und Violoncell. Es-dur.
45. Drei Märsche für Piano, zu vier Händen. C-dur, Es-dur, D-mol.
46. Adelaide.
47. Sonate für Piano und Violin, seinem Freunde Kreutzer gewidmet.
48. Scene und Arie: Ah! perfido sperjiuro, für eine Sopranstimme mit gleitung des Orchesters.
49. Zwei leichte Sonaten für Piano. G-mol, G-dur.
50. Romanze für Violin mit Begleitung des Orchesters. F-dur.
51. Fehlt.
52. Lieder mit Begleitung des Piano. Text von Claudius, von Sophie reau, von Göthe, Bürger, Lessing.
53. Große Sonate für P. C-dur.
54. Sonate für Piano. F-dur.
55. Symphonie eroica (dritte). Es-dur.
56. Großes Konzert für P., V. und Violoncell mit Begleitung d. Orchesters. C-dur.
57. Große Sonate für P. F-mol.
58. Konzert (viertes) für Piano mit Begleitung des Orchesters. G-dur.
59. Drei Quatuors für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. F-dur, E-mol, C-dur.
60. Symphonie (vierte). B-dur.

61. Konzert für Violin mit Begleitung des Orchesters. D-dur.
62. Ouvertüre zu Koriolan. C-mol.
63. Sonate für Piano, Violin und Violoncell.
64. Sonate für Piano, Violin und Violoncell.
65. Gleichbedeutend mit 48.
66. Variationen für Piano und Violoncell (oder Violin). F-dur.
67. Symphonie (fünfte). C-mol.
68. Pastoralsymphonie (sechste). F-dur.
69. Sonate für Piano und Violoncell. A-dur.
70. Zwei Trios für Piano, Violin und Violoncell. B-dur, D-dur.
71. Sextuor für zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Fagotte. B-dur.
72. Lenore (Fidelio).
73. Konzert (fünftes) für Piano mit Begleitung des Orchesters. Es-dur.
74. Quatuor (zehntes) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Es-dur.
75. Sechs Lieder mit Begleitung des Piano. Text von Goethe.
76. Variationen für Piano. D-dur.
77. Fantasie für Piano.
78. Sonate für Piano. Fis-dur.
79. Sonatine für Piano. G-dur.
80. Fantasie für Piano, Orchester und Chor.
81. Les adieux, l'absence et le retour. Sonate für Piano. Es-dur.
82. Vier Arietten und ein Duett mit Piano.
83. Drei Lieder mit Begleitung des Piano. Text von Goethe.
84. Ouvertüre und Zwischenaktmusik zu Egmont.
85. Christus am Oelberge. Oratorium.
86. Messe, vierstimmig, in drei Hymnen. C-dur.
87. Variationen für Piano zu vier Händen. C-dur.
89. Polonaise, brillante, für Piano. C-dur.
90. Sonate für Piano. E-mol.
91. Schlacht bei Vittoria.
92. Symphonie (siebente). A-dur.
93. Symphonie (achte). F-dur.
94. An die Hoffnung. Melodie mit Begleitung des Piano. B-mol.
95. Quatuor (elftes) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. F-moll.
96. Sonate für Piano und Violin. G-dur.
97. Trio für Piano, Violin und Violoncell. B-dur.
98. An die ferne Geliebte, ein Liederkreis von Jeitteles f. Gesang u. Piano.
99. Der Mann von Wort für Gesang und Piano. G-dur.
100. Merkenstein nächst Baden, für eine od. zwei Singstimmen mit Piano. F-dur.
101. Sonate für Piano. A-dur.
102. Zwei Sonaten für Piano und Violoncell (od. Violin). C-dur, D-dur.

103. Fehlt.
104. Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. C-mol.
105. Sechs variirte Themata für Piano und Flöte (oder Violin).
106. Große Sonate für Piano. B-dur.
107. Sechs variirte russische, schottische und tyroler Themate f. Piano und Flöte (oder Violin).
108. Fünfundzwanzig schottische Melodien für Gesang mit Begleitung v. Piano, Violin, Violoncell und obligatem Chor, oder für Gesang mit Begleitung des Piano allein.
109. Sonate für Piano. E-dur.
110. Sonate für Piano. As-dur.
111. Sonate für Piano. C-mol.
112. Zwölf Bagatellen für Piano.
113. Ouverture zu den Ruinen von Athen und vier Gedichte von Diabelli mit Begleitung des Piano.
114. Märsche und Chöre zu den Ruinen von Athen.
115. Große Ouvertüre. C-dur.
116. Terzett: tremate empì für Sopran, Tenor und Baß.
117. Ouvertüre (Es-dur) Märsche und Chöre zum Prolog von Kotzebue: König Stephan.
118. Elegischer Gesang: Sanft wie du lebtest; an die verklärte Gemahlin meines Freundes, für vier Singstimmen, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell oder Piano.
119. Fehlt.
120. Dreiunddreißig Veränderungen über einen Walzer.
121. Opferlied für eine Sopranstimme, Chor und Orchester. E-dur.
122. Bundeslied: In allen guten Stunden, von Goethe, für zwei Stimmen u. einem Chor in drei Partien, m. Begleitung von zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte. B-dur.
123. Messe.
124. Ouvertüre in C-dur mit großem Orchester.
125. Symphonie mit Schlußchor, An die Freude. Für Orchester, vier Solo und vier Chorstimmen. D-moll. Neunte und letzte Symphonie.
126. Sechs Bagatellen für Piano.
127. Quatuor (zwölftes) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Es-dur.
128. Der Kuß. Ariette für eine Sopranstimme mit Piano. A-dur.
129. Rondo capriccioso.
130. Quatuor (dreizehntes) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. B-dur.
131. Quatuor (vierzehntes). Cis-moll.
132. Quatuor (funfzehntes). A-moll.
133. Große Fuge für zwei Violinen, Bratsche, Violoncell. B-dur.
134. Große Fuge.

135. Quatuor (sechszehntes). F-dur.
136. Fehlt.
138. Fuge für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. D-dur.
138. Ouvertüre caractéristique (erste zu Leonore). C-dur.

II. Kompositionen, die statt Opus-Zahlen einfache Nummern haben.

Nummer
1. Variationen für Piano und Violin auf ein Thema aus Mozarts Figaro.
1b. Variationen für Piano (es war einmal ein alter Mann, aus der Oper: Das rothe Käppchen). A-dur.
1c. Rondo für Piano. C-dur.
2a. Variationen für Piano. Adur.
2b. Rondo für Piano. G-dur.
3a. Variationen für Piano (mich fliehen alle Freuden).
3b. Zwei Menuets für Piano zu vier Händen.
4. Variationen für Piano. C-dur.
5a. Variationen für Piano (das Waldmädchen). A-dur.
5b. Variationen für Piano u. Violoncell (od. V.) auf ein händelsches Thema.
6. Variationen für Piano und Violoncell (od. V. (ein Mädchen od. Weibchen). F-dur.
7. Variationen für Piano, verschiedene Themata. C-dur.
8. Variationen für Piano. Bdur.
9. Variationen für Piano (Kind willst du ruhig schlafen). F-dur.
10a. Variationen für Piano (tändeln und scherzen).
10b. Variationen für Piano und Violoncell (od. V.), (über „Bei Männern, welche Liebe fühlen"). Es-dur.
11. Variationen (très-faciles) für Piano. G-dur.
12. Variationen (faciles) für Piano (od. Harfe) üb. eine Schweizerarie. F-dur.
13. Variationen für Piano, auf ein Motiv von Rhigini. D-dur.
14—23 fehlt.
24. Der Wachtelschlag. Melodie mit Begleitung des Piano. F-dur.
25. Variationen für Piano auf: God save the King. C-dur.
26. Variationen (favorites) für Piano auf: Rule Brittania. D-dur.
27. Variationen für Piano zu vier Händen. E-dur. Originalthema: „ich denke Dein, wenn mir der Sonne Schimmer."
28. Menuet für Piano. Fs-dur.
29. Präludium für Piano. F-moll.
30—31 fehlt.
32. An die Hoffnung, von Tiedge. Melodie mit Begleitung des Piano. Es dur.
33—34 fehlt.
35. Andante (favori) für Piano. F-dur.
36. Variationen für Piano, Originalmotiv. C-moll.

37. Fehlt.
38. Die Sehnsucht. Vier Melodien mit Begleitung des Piano, auf einen Text von Goethe. Drei sind in G-moll, eine in Es-dur.

III. Kompositionen, die durch Buchstaben bezeichnet sind.

A. Instrumentalmusik.

a. Trio in einem Satze f. Piano, Violin, Violoncell. An meine kleine Freundin M. B. zur Aufmunterung im Klavierspielen. B-dur.
b. Rondo für Piano und Violin. G-dur.
c. Andante für Piano in G.
d. Sonate (facile) für Piano in C.
e. Zwei Sonatinen (très faciles) für Piano. G- und F-dur.
f. Drei Sonaten für Piano, komponirt im Alter von 10 Jahren.
g. Rondo für Piano. A-dur.
h. Aufgabe von L. V. B. gedichtet. Andante auf den Text: O Hoffnung, du stählst die Herzen.
i. Marsch (favorite) des Kaisers Alexander. F-dur.
k. Variationen für Piano. Ich habe ein kleines Hüttchen nur. B-dur.
l. Variationen für Piano auf einen Marsch von Dreßler. C-moll. Im Alter von 10 Jahren.
m. Variationen für Piano zu vier Händen. Originalmotiv.
n. Variationen für Piano zu vier Händen. A-dur.
o. Triumphmarsch mit großem Orchester. C-dur.
p. Zweite und dritte Ouvertüre in C zu Leonore (Fidelio).
q. Ouvertüre von Fidelio (Leonore). E-dur. Die vierte.
r. Triumphmarsch mit großem Orchester. G-dur.
s. Drei Duos für Clarinette und Fagot. C-dur, F-dur, B-dur.
t. Menuet für Piano. Arrangement des Menuets aus dem Septuor.
u. Quintett (Manuscript) f. zwei Violinen, zwei Bratschen u. Violoncell. F-dur.

B. Tanzmusik.

Zwölf Contretänze.
Zwölf Menuets f. großes Orch. (für den k. k. Redoutensaal in Wien gesetzt).
Sechs Menuetts für Piano.
Zwölf deutsche Tänze für zwei Violinen und Baß.
Sieben ländlerische Tänze für Piano.
Sechs ländlerische Tänze für Piano.
Zwölf Ecossaisen für Piano.
Sechs Allemanden für Piano und Violine.
Zwölf Walzer mit Trios für Orchester.
Sechs Walzer für zwei Violinen und Baß.
Zwei Menuets für Piano zu vier Händen.

Sechs Contretänze für Piano.
Zwei Walzer (favorites) für Piano. B-dur, F-moll.

C. Vocalmusik.

a. Sechs Gedichte aus Reißigs „Blümchen der Einsamkeit."
  1. Sehnsucht. E-dur.
  2. Kriegers-Abschied. Es-dur.
  3. Der Jüngling in der Fremde. B-dur.
  4. An den fernen Geliebten. G-dur.
  5. Der Zufriedene. A-dur.
  6. Der Liebende. D-dur.
b. Drei Gesänge.
  1. An die Geliebte. B-dur.
  2. Das Geheimniß. G-dur.
  3. So oder so! Nord oder Süd!
c. Italienische und deutsche Gesänge. 4 Hefte.
  1. La partenza: „ecco quel fiori." 2. Trinklied. 6. Liedchen von der Ruhe. 4. An die Hoffnung. 5. Ich liebe dich, so wie du mich! 6. Molly's Abschied. 7. Ohne Liebe. 8. Wachtelgesang. 9. Marmotte. 10. Maigesang. 11. Feuerfarbe. 12. Ecco quel fiori istanti.
d. Gesänge, ein- u. mehrstimmige, mit und ohne Piano, frei nach Shakespeare Byron, Thomas Moore.
e. Der glorreiche Augenblick, für 4 Singstimmen und Orchester.
f. Lied aus der Ferne.
g. Drei Lieder von Tiedge.
h. Drei Lieder.
i. Drei Lieder.
k. O daß ich dir vom stillen Auge.
l. Sehnsucht nach dem Rhein.
m. Die Klage: mein Glück ist entflohen!
n. Drei Andanten.
o. Ruf vom Berge.
p. Der Bardengeist.
q. Als die Geliebte sich trennen wollte. Fs-dur.
r. Elegie auf den Tod eines Pudels.
s. Ariette. As-dur.
t. Kanon. Es-dur.
u. Zärtliche Liebe.
v. Resignation. E-dur.
w. Kanon für 6 Singstimmen.
x. Kanon für 4 Singstimmen.
y. Kanon für 3 Singstimmen.

z. Kanon, dem Musikdirektor Neide in's Stammbuch geschrieben.
tz. Gesang der Mönche, aus Schillers Wilhelm Tell.
a3. Der Gesang der Nachtigall.
b2. Germania's Wiedergeburt, für 4 Singstimmen und Orchester.
c2. Abschiedsgesang an Wiens Bürger.
e2. Schlußgesänge aus 1. Die Ehrenpforte. D-dur. 2. Die gute Nachricht.
f2. Andenken von Mathisson, Allegretto. D-dur.
g2. Dreistimmiger Gesang.

IV. Kompositionen, nach dem Tode herausgegeben, ohne Opuszahlen und Nummern.

a. Beethovens Heimgang, für eine Singstimme mit Piano.
b. An Sie. Lied. As-dur.
c. Zwei Lieder. 1. Seufzer eines Ungeliebten. 2. Die laute Klage.
d. Die Ehre Gottes in der Natur, für 4 Singstimmen und Orchester oder Piano. C-dur.
e. Cantate: „Europa steht."
f. „Gedenke mein, ich denke dein. Lied mit Piano.
g. „Empfindungen bei Lydia's Untreue. Es.dur.
h. „Equali", zwei Stücke für vier Posaunen.
i. Allegretto für Orchester.
k. Drei Quartette.
l. Rondo für Piano, mit Begleitung des Orchesters.
m. Großes Ottett.
n. Rondino für achtstimmige Harmonie.
o. Zwei Trios für Piano, Violin und Violoncell.
p. Militärmarsch für Piano.
q. Trauerklänge an Beethovens Grabe.
r. Letzter musikalischer Gedanke.


III.


Beilagen.

A. Die ägyptische Inschrift (Th 1. S. 323) in Abschrift von Beethoven, mitgetheilt von Schindler.

B. Aus Bs. Notizbüchern, in der Berliner Bibliothek befindlich.
Mit „meilleur" werden Verbesserungen angedeutet.

C. Eine Zuschrift Beethovens an Herrn Moritz Schlesinger, von diesem dem Verf. für das vorliegende Werk zugesandt.
Der Verf. hatte 1824 die mit 1831 aufgegebene „Berliner allgemeine musikalische Zeitung" eröffnet und sich mit Vorliebe und Ehrfurcht den Werken Beethovens zugewandt. Hierauf bezieht sich die freundliche, scherzhafte Aeußerung Beethovens, der mehr auf die Gesinnung und Empfänglichkeit des Schreibers, als auf den fraglichen Werth der Mittheilungen gesehen zu haben scheint.




[illegible]


[illegible] Schiller[illegible]

[illegible]

[illegible]



B. 4.



|| Ich

|| Ich bin
wär u
Kein
hat
deutsch
Er ist ni
u. dieser
allen An

Marx, Adolf Bernhard

Ludwig van Beethoven Leben und Schaffen ; in zwei Theilen, mit Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke

Bd.: 2

Berlin 1859